قواعد اللغة السينمائية

تأليف

دانيـيل اريخون

ترجمـة

احمد الحضرى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٧

الفهـــــرس

الموضوع	الصفحة
مقـــدمة	٧
١ ـ اللغــة السينمائية كنظام للاتصال المرئى	٩
٢ ـ أهمية المونتاج المتوازى فى الســينما	١٤
٣ ـ تحديد الأدوات الأساســية	٢١
٤ ـ مبــدأ المثلث	٣٦
٥ ـ حــوار بين اثنين	٦٠
٦ ـ حوار بين ثلاثة ممثلين	٨٥
٧ ـ حوار يضم أربعــة أشخاص أو أكثر	١١٩
٨ ـ نماذج التركيب لمشاهد الحوار الثابتة	١٤٥
٩ ـ طبيعــة الحركة السينمائية	١٧٢
١٠ ـ القطع بعــد الحــركة	١٩٠
١١ ـ الحركة داخل الشــاشة	٢٠٠
١٢ ـ التحرك الى داخل اللقطة والى خارجها	٢٦١
١٣ ـ الممثل أ يتحرك تجاه الممثل ب	٢٧٣
١٤ ـ استخدام لقطات رئيسية لتغطية الحركة على الشاشة	٢٨٨
١٥ ـ حالات غير عادية	٣٠١
١٦ ـ الممثل أ يبتعد عن الممثل ب	٣١٣
١٧ ـ الممثلون يتحركون معــا	٣٣٥
١٨ ـ حل المواقف الصعبة فى التركيب	٣٥٣
١٩ ـ أنواع أخرى من الحركة	٣٧٣
٢٠ ـ عشرون قاعدة أساسية لحركة آلة التصوير	٣٩٣
٢١ ـ الحركة الاستعراضية لآلة التصوير	٣٩٩
٢٢ ـ لقطــات المتابعــة	٤٣٩
٢٣ ـ رافعة آلة التصوير والعدسة الزوم	٤٨٥

I am Sorry !!!!

الموضوع	الصفحة
٢٤ ـ مشاهد الحركة	٥٠٠
٢٥ ـ المونتاج داخل آلة التصوير	٥٢١
٢٦ ـ التحرك من منطقة الى منطقة	٥٦١
٢٧ ـ الجمع بين التقنيات	٥٨٤
٢٨ ـ علامات الوصل فى السينما	٥٩٩

مقدمة

هناك الكثير من الكتب عن صناعة الأفلام ، حتى ليتساءل المرء لماذا يستجد كتاب آخر ؟ ولماذا هذا الكتاب بالذات ؟ ويحس المؤلف ، عن اقتناع ينبع من خبراته ومعلوماته الخاصة ، انه لم يصدر كتاب فى السوق خلال العشرين عاما الماضية يتعرض للتطور فى تقنيات السرد السينمائى بطريقة عمليـــة •

ان الشاب الذى لم يسعده الحظ بالارتباط بأحد صانعى الأفلام الجيدين ، يبحث عادة فى الكتب عن المعلومات التى يحتاج اليها • سوف يجد كتبا عديدة تناقش النظريات المختلفة عن السينما ، أو تضم نقدا ولقاءات ومقالات • ان المحاولات المضنية والمعقدة للغاية التى تتطلبها صناعة مثل صناعة الأفلام ، تحتاج الى جهود عدد من المتخصصين ، الذين قام بعضهم بتأليف كتب تقنية جيدة • الا أن أحد قطاعات هذا الموضوع قد أهمل فى السنوات الأخيرة ، وهو ما يمكننا أن نطلق عليه تنظيم الصور من أجل عرضها على الشاشة • هناك كتب مثيرة فى هذا المجال الا أنها أصبحت عتيقة وغير كاملة • وقليل من هذه الكتب ما يقدم معلومات عملية فعلية يمكن لصانع الفيلم المبتدىء أن يستوعبها وأن يطبقها فى عمله • ويهدف هذا الكتاب الى ملء هذه الثغرة التى اتسعت منذ كتابة تلك الكتب أصلا •

لقد تطورت السينما بمعدل عجيب ، وخاصة فى أشكال السرد • وبفضل آلات التصوير خفيفة الوزن ومعدات تسجيل الصوت المحمولة باليد والتطورات التقنية الأخرى من جانب ، وبفضل الأسعار الاقتصادية لايجار المعدات الجيدة ، ورخص الفيلم الخام والتحميض والطبع من جانب آخر ، أصبحت صناعة فيلم روائى طويل على مستوى الاحتراف ذى ميزانية

منخفضة أمرا فى متناول أى شخص تقريبا . واذا كان حلم الأجيال السابقة أن يكتبوا القصة العظيمة فى عصرهم ، أصبح حلم الأجيال الشابة الآن أن يصنعوا أفلاما ممتازة . اليهم ، والى العديد من الأشخاص الآخرين الذين يزداد اقبالهم على صناعة الأفلام كوسيلة للتعبير ، أقدم هذا الكتاب . انه يهتم باختصار سنوات التدريب وتجنب المهام الصعبة لجمع قصاصات المعلومات من هنا وهناك للوصول الى القواعد الأساسية للسرد السينمائى . لن تجد هنا نظريات ، بل حقائق ، تم اختبارها وأثبتت صلاحيتها عبر فترة زمنية طويلة على يدى صانعى أفلام مختلفين من جميع أنحاء العالم ، ومن الممكن تطبيقها مباشرة على أى مشروع فيلم قد تفكر فيه .

لقد استغرق جهد تدوين هذا الكتاب حوالى اثنى عشر عاما جنبا الى جنب مع عملى فى صناعة الأفلام . وآمل أن هذا الجهد المتواضع يساعد كل من هم من أمثالى ، من بدءوا حياتهم العملية ، أو على وشك أن يبدءوها ، فى دول أو فى مناطق حيث لا توجد صناعة يمكنها أن تستوعب دماء جديدة .

ولا يهم العمر هنا ، ولا الجنسية ولا الخلفية . انما المهم أن يكون لديك شيء تريد أن تقوله ، ويجب أن يتم التعبير عنه من خلال وسيلة السينما ، بطريقتك الخاصة وبتعبيرك الخاص . فأعظم أفلام عصرنا لم تصنع بعد . ولنحاول أن نكون من سيصنع هذه الأفلام .

دانييل أريخون
مونتفيديو ، أوروجواى

١
اللغة السينمائية كنظام للاتصال المرئى

يمكننى ، من خلال الباب المفتوح لغرفة مكتبى ، أن أرى معدات التركيب (المونتاج) التى استخدمناها لعدة أسابيع فى تجميع فيلمنا الأخير . ويمكننى من مكتبى أن أرى جزءا من الشاشة الصغيرة لجهاز التركيب . انها الآن مجرد رقعة مستطيلة بيضاء لا حياة فيها ، مجرد قطعة من الزجاج المطلى . ويدفعنى دافع مفاجيء فأنهض من مقعدى وأسير تجاه تلك الغرفة . وأتوقف عند الباب لأفحصها بنظرى بطريقة لم أفعلها من قبل . ان الأشياء الموجودة فيها مألوفة لى — علب شرائط الأفلام ، السلات المكتظة بأطوال مختلفة من الباغة ، المقص ، آلة اللصق . ويتدلى من خطاطيف صغيرة عدد كبير من شرائط الفيلم ، يقتصر طول بعضها على عدد قليل من الصور (الكادرات) ، ويصل طول بعضها الى أمتار لا حصر لها تنساب بحرية داخل السلات .

وأنتخب أحد الشرائط كيفما اتفق ، وأضعه فى مساره داخل آلة الموفيولا . وأدير بعض المفاتيح ويبدأ شريط الفيلم فى الحركة . وتظهر فجأة على الشاشة الصغيرة صورة تتحرك . نحن الآن داخل كنيسة ضخمة حديثة . وتسير فتاة صغيرة بريئة مقبلة نحونا ونتابعها حتى يظهر شخص آخر على الشاشة . انه ممثل يرتدى بدلة فضاء غامقة تعلوها خوذة غريبة لامعة . ونلمح بالكاد وجود عين زجاجية واحدة فى الجزء البارز الأمامى من الخوذة ثم تنتهى اللقطة . وتخلو الشاشة الصغيرة مرة أخرى ولا يبقى عليها سوى ضوء مرتعش يشع من خلف الزجاج .

ما شاهدته الآن هو جزء من واقع مصور . انه واقع تم اعداده بعناية كما تم التدريب عليه أمام آلة التصوير السينمائى . وهناك مراحل أخرى مماثلة قد تم تسجيلها على باقى شرائط الفيلم . لقد تم هنا تقسيم الواقع الى أعداد قليلة من الصور (الكادرات) ، وأنا أقف هنا فى حجرة التركيب، أفكر فى هذا المظهر من مظاهر مهنتى .

ان هذه الأجزاء من الفيلم قد اخترتها أنا ، وسجلها المصور على الفيلم ، ووضعت فى سوائل كيميائية داخل المعمل حتى اتضحت الصور وتم تثبيتها على قاعدة الفيلم السليولويد (الباغة) . وأصبح مصيرها ان تكون ظلالا ونماذج من الضوء دائمة التغير ولا يمكن الامساك بها عندما

يتم اسقاطها على الشاشة فى الموفيولا ، أو فى دار العرض السينمائى ، أو فى الملايين من أجهزة التليفزيون المنتشرة فى الدولة ٠

ما الذى كنا نفعله فى هذه الحجرة خلال الأسابيع الماضية ؟ كنا نلهو بأجزاء من الزمن المسجل ومن الظلال والأصوات المعدة لكى تعبر عن قصة ، ونتابع بعض لحظات الصدق ، ونحاول أن ننقل بعض المشاعر والأحاسيس وأن نصل الى مفاتيح الحلول التى تمنح هذه الصور القوة لجذب انتباه وعواطف المتفرجين الذين سيظلون مجهولين لنا على الدوام ٠

كيف حاولنا الوصول الى هذا ؟ ان الاجابات متعددة وكلها تعتمد على بعضها البعض ٠ الا أنها جميعها تقف على قاعدة مشتركة ، تعتبر ثابتة وان كانت متغيرة فى الوقت نفسه ، ألا وهى **معرفة مهنتنا** ٠ وتوصف بأنها تركيب الفيلم أو التقطيع أو المونتاج ٠ وهذه الأوصاف فى أبسط معانيها تحدد عملية بسيطة : هى وصل شريطين من السليولويد معا ٠ هذه هى الخطوة الأخيرة من مهمة طويلة ٠ ويبدأ التركيب الجيد للفيلم من مرحلة كتابة السيناريو المعد للتنفيذ أمام آلة التصوير السينمائى ٠ أين نتعلم هذه الخطوات ؟ وكيف تطورت ؟ وما هى قواعدها الحقيقية ؟

● بدايات اللغة السينمائية

ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعو الأفلام الفرق بين مجرد الوصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور فى حالتين مختلفتين من الحركة، وبين فكرة أن هاتين المجموعتين من الصور يمكن أن ترتبط احداهما بالأخرى٠ لقد اكتشفوا أنهم عندما يجمعون بين رمزين مختلفين فانهما ينتقلان الى معنى جديد ، ويقدمان طريقة جديدة فى توصيل احساس أو فكرة أو حقيقة ٠٠ واحد زائد واحد يساويان ثلاثة ٠ وبدأ المهتمون بالنظريات فى اجراء تجاربهم ٠ ولم تكن هناك أية لافتات فى الطريق لكى ترشدهم الى اللغة التى يحتاجون اليها ٠ وكانت أغلب المفاهيم التى تم تطويرها تخاطب العقل أو كانت تجريدية لا علاقة لها بالواقع ٠ وبالرغم من أخطاء أولئك المهتمين بالنظريات ومن انخداعهم ومن اكتشافاتهم الخاطئة ، فقد كانوا مجموعة من المثابرين الذين بذلوا جهدا كبيرا ٠ واذا كانت هناك أية فائدة مما وصلوا اليه من قواعد ، فهى حصيلة التجارب التى قاموا بها ، وتراكم للحلول التى استجدت من خلال الخبرة اليومية فى هذه المهنة ٠ لقد صلحت هذه القواعد لأعمالهم وفى عهدهم ٠ وكان المأخذ عليها هو استخدامها المحدود واستحالة تحويلها الى قواعد ومبادىء دائمة ٠ وكان القليل من صانعى تلك الأفلام لديهم القدرة على تبرير اجراءاتهم الفكرية الابداعية وتفسيرها فى صيغة نظريات تحليلية مكتوبة ٠

ان اللغات جميعها عبارة عن أنواع من التقاليد المقبولة المتبعة ٠ وكل جماعة تتعلم أو تتفق على أن تفسر بعض الرموز بمعان موحدة فيما بين أفراد تلك الجماعة ٠ وعلى رواة القصص ورجال الأفكار أن يتعلموا أولا الرموز وقواعد الربط ٠ ولكن هذه الرموز والقواعد فى حالة تغيير دائم ٠ ويمكن للفنانين والفلاسفة أن يؤثروا فى الجماعة بتقديم رموز وقواعد جديدة والاستغناء عن بديلاتها القديمة ٠ وليست السينما بغريبة عن هذه الاجراءات ٠

ان تاريخ تطور السينما كوسيلة للاتصال المرئى ، يرتبط مباشرة بقدرة اللغة السينمائية على التمسك بالواقع ٠ ولكن الواقع مفهوم دائم التغير ، وصيغة للادراك دائمة التغير أيضا ٠ وتركيب الفيلم عبارة عن انعكاس لا ارادى لحساسية من يستخدمه ، ولتوافقه مع الحالات النفسية الجارية لهذه الوسيلة من التعبير ٠

● نوعان من صانعى الأفلام

يكمن الفرق بين الفنان المبدع والحرفى الماهر فى حقيقة أن الأول تتوفر لديه الشجاعة لكى يبتكر ويجرب ويخترع ٠ انه لا يخشى الخطأ ولذلك فهو يتقدم دائما ، بينما يعتمد الحرفى الماهر على أفضل ما يعرف مما أحرزه الفنانون المبدعون متفاديا مرحلة التجارب ، مستعينا بالتطورات الجديدة فيما يعمل ، فى حالة اذا ما تقبلها الجميع ٠

وكلا هذين النوعين من صانعى الأفلام مهم لهذه المهنة ٠ ان الأفلام التى تمت صناعتها فيما بين عام ١٩١٠ وعام ١٩٤٠ كانت حقول تجارب لثقافة خصبة اختبرت فيها عدة تجارب مرئية وصوتية مختلفة فى صناعة تنتج عددا هائلا من الأفلام للاستهلاك العام ٠ وربما كان هذا هو أهم ما أسهم فى تطور اللغة السينمائية ٠ ان العمل المتواصل للحرفيين المهرة وفر لهذه الصناعة الوسيلة لكى تؤدى عملها ، وهكذا أصبحت صناعة ضخمة مزدهرة تمنح الفرص للفنانين المبدعين لكى يستمروا فى اجراء تجاربهم ٠

ان الفيلم الجيد ليس نتيجة الارتجال الكامل ، بل هو حصـــيلة المعرفة ، لا بالحياة والعالم الذى تصوره فقط ، بل بالتقنيات التى تعالج الأفكار لكى تصبح أقوى تعبيرا ٠

● أشكال التعبير السينمائى

كل أشكال اللغة السينمائية مباحة وجائزة فنيا ، فيما عدا استخدام

هذه الوسيلة لمجرد التلاعب الأجوف بالأشكال • ان المتفرج على الأفلام السينمائية فى وقتنا هذا يكن كرها طبيعيا للتجريد وللاستخدام المبهم للسرد السينمائى • انه يبحث عن تصوير للواقع ، سواء أكان خارجيا أم داخليا أم تخيليا ، يتضمن أقل ما يمكن من الألغاز ومفاتيح الحلول والرموز الغامضة •

ان الفيلم كوسيلة للتعبير له حدود وقيود ، وعليك أن تدرك مصادر قوته ونقط ضـــعفه • ان الصراع والحركة قريبة من روح الفيلم • أما السلام والأمل والحقائق الكبرى فلها جميعها طبيعة جامدة ، ولا يمكن للفيلم السينمائى كوسيلة للتعبير أن يعطيها حقها من العرض • ولا يمكن التعبير فى الفيلم السينمائى عن الآراء والأفكار ، وخاصة الأفكار التجريدية، بنفس الوضوح الذى يمكن التعبير به فى الكلمة المكتوبة • يجب أن تظهر هذه الآراء والأفكار هنا عن طريق تأثيرها على سلوك وتصرفات الشخصيات والحيوانات والأشياء التى تسجلها آلة التصوير • ان السينما تصور فقط النتيجة الخارجية ، أى الأفعال وردود الأفعال التى أثارتها الدوافع والأفكار والرغبات • لقد قال المخرج التسجيلى **روبرت فلاهرتى** ذات مرة: « لا يمكنك أن تقول فى السينما كل ما يمكنك أن تقوله عن طريق الكتابة ، ولكن يمكنك هنا أن تقول ما تقوله بدرجة عالية من الاقناع » • وكان محقا •

● تحديد أهدافنا

ان الغرض من الملحوظات التى ستلى هذا بسيط جدا ، وربما كان طموحا جدا أيضا • فكل قواعد اللغة السينمائية موجودة على الشاشة منذ فترة طويلة • ويستخدمها صانعو الأفلام بالرغم من اختلاف موقعهم الجغرافى واختلاف أسلوبهم ، مثل **أكيرا كيروساوا** فى اليابان **وانجمار برجمان** فى السويد **وفيديريكو فيلليني** فى ايطاليا **وساتياجيت راى** فى الهند • انهم وآخرين عديدين يستخدمون هذه **المجموعة العامة من القواعد** ليحلوا بها مشاكل معينة تبرز من خلال السرد المرئى لأية قصة • وينوى هذا الكتاب أن يسجل بطريقة منظمة الحلول المعاصرة لهذه المشاكل المعينة • اننا نتعامل مع حرفة قابلة للتغيير دائما ، ولقد برهنت الخبرات المجمعة فى هذا الكتاب على ثباتها لمدة طويلة ونأمل من جانبنا أن تستمر كذلك لمدة طويلة أخرى •

لقد أوضح ريتشارد كاهلنبرج ، من مركز الفيلم الأمريكى ، انه لم يسبق أن أتيحت مثل هذه الفرصة الكبيرة أمام صانع الفيلم الطموح لكى يتعلم حرفته ، مثلما هو الحال اليوم • كانت الأفلام تصنع لكى تعرض عدة أسابيع ثم توضع على الأرفف • أما الآن فشكرا للتليفزيون الذى يعيد عرضها علينا فى منازلنا ، وكأنه آلة زمن تحن الى الماضى ، وتمكن هواة السينما من مشـاهدة أفلام الأسـاتذة السـابقين • ويمكن للتليفزيون أن يقلل من انفعال الصورة وبالتالى يسهل تذوق التقنيات المستخدمة • كما أوضح كاهلنبرج أيضا أن العديد من صانعى الأفلام قد تعلموا حرفتهم من فحص هذه الأفلام القديمة ودراستها • ان المخرج **بيتر بوجدانوفيتش** مثال معروف لهذا الطريق •

وهذا الكتاب ، مثل أى عمل مكتوب عن موضوع عملى ، له بطبيعة الحال حدود وقيود • انك لن تتعلم اللغة السينمائية عن طريق الأمثلة وتحليل أعمال الآخرين فقط • لن تكمل تعليمك الا عندما يمر الفيلم السينمائى بين أصابعك • ان معرفة خبرات الآخرين ومعرفة خبرتك ضروريتان معا لكى تنمى حاستك السينمائية • وللأسف لا يمكننا أن نقدم هنا الا النصف الأول من هذه المهمة • ونأمل أن يكون فى هذا النصف ما يشجعك على أن تقوم أنت بالنصف الآخر • ومن المفيد أن تتذكر خلال سـياق هذا الكتاب التعليق التـالى الذى ذكره مركب الفيلم والمخرج **أنتونى هارفى** فى لقاء معه نشرته المجلة البريطانية « الرؤية والصوت » (سايت آند ساوند) فى عدد ربيع ١٩٦٦ :

« كان خوفى الأعظم دائما أن أهتم بالتقنيات أكثر مما يلزم • ان الجلوس أمام آلة الموفيولا يوما وراء يوم ، وسنة وراء سنة ، يهدد الشخص منا بأن تستحوذ عليه الجوانب الآلية بحيث تتغلب على كل ما سواها • قد تفقد الهدف الرئيسى لأى مشهد بهذه الطريقة • يلزمك بطبيعة الحال أن تعرف كل الاحتمالات التقنية ، ولكن عليك أن تعرفها جيدا بحيث تصبح طبيعة ثانية ، وبحيث لا تستخدمها لكى تشوه المادة المتاحة لك » •

ان صانعى الأفلام الحكماء يتمسكون برؤياهم • هذا هو ما يجب أن يشغلهم فى المقام الأول • أما تعقيدات الخطوات البينية ، المرتبطة بترجمة رؤيا فى ذهن مؤلفها الى أن تصبح شريطا من السـليولويد ، فيجب ألا تحجب الرؤية عن الفنان المبدع وألا تبعده عن مفهومه الشخصى الفريد للفكرة التى حركت رغبته لكى يستخدم السينما كوسيلة له فى الاتصال بالغير •

٢

أهمية المونتاج المتوازى فى السينما

يجب أن تظل آلة التصوير السينمائى ، بالرغم من تعقيداتها كآلة وما يلزم من معرفة متخصصة لاستخدامها ، أن تظل بالنسبة لصانع الفيلم كمجرد أداة للتسجيل ، كما هو حال القلم أو الآلة الكاتبة بالنسبة للكاتب • ولكى تستخدم آلة التصوير يلزمك طاقم من الفنيين الأكفاء • وما يهم صانع الفيلم فى المقام الأول هو القدرة على تناول الأفكار والمفاهيم •

وبمجرد أن يتم تجسيد هذه الأفكار على شرائط من الفيلم يلزمنا تجميعها • ويعتمد صانع الفيلم فى هذا الى حد كبير على مبدأ للتركيب هو : تبادل محورين أو أكثر من محاور الاهتمام • ان هذا « المونتاج المتوازى » parallel editing للفيلم هو أحد الأشكال الأكثر استعمالا فى اللغة السينمائية • انه يفيد فى عرض خطوط القصة التى تتعارض مع بعضها أو التى ترتبط ببعضها ، وذلك عن طريق الانتقال بالتناوب بين أحد محاور الاهتمام ومحور آخر • ولقد أصبحت هذه الطريقة مألوفة الآن حتى صار المتفرجون يتقبلونها فى كل فيلم عن طيب خاطر • ان الفيلم الذى يتفادى استخدام هذه الطريقة يضايق المتفرج ، حتى وان لم يتمكن هذا المتفرج من تحديد الاجابة الصحيحة عن لماذا تسبب هذا الفيلم فى عدم راحته •

● نوعان أساسيان

ولتوضيح ما هو المونتاج المتوازى فى السينما ، اليكم هذا المثال •• انه وصف تقريبى للمشهد الأول من فيلم سينمائى معروف •

١ — يبدأ فيلم **ايليو بترى** « **الضحية العاشرة** » (١٩٦٤) بالممثلة **أورسولا أندريس** فى أحد شوارع نيويورك يلاحقها أحد الصيادين (تمثيل **جورج وانج**) • ويستوقف أحد رجال الشرطة هذا الصياد ليفحص صلاحية ما يحمله من « ترخيص بالقتل » •

٢ — نرى رجلا فى لقطة قريبة يبدأ فى شرح ما هو **الصيد العظيم** • ففى القريب العاجل سيحصل بعض المدنيين على « ترخيص بالقتل » ليمارسه فى مهام تدعمها الحكومة •

٣ — يعود بنا الفيلم الى أورسولا اندريس والصياد الذى يطاردها خلال مواقع جذابة فى نيويورك • ويستمر الصياد فى اطلاق الرصاص من مسدسه عدة مرات ويخطىء الهدف فى كل مرة منها •

٤ — ونرى الرجل المجهول مرة أخرى فى لقطة قريبة ليقدم لنا معلومات أخرى عن هذا الصيد العظيم •

٥ — أورسولا اندريس تغيظ الصياد بأن تجعله يواصل اطلاق المسدس حتى ينفد ما فى حوزته من طلقات •

٦ — يظهر الرجل المجهول مرة أخرى فى لقطة قريبة ليسرد مزايا النجاح ، فى عشر مطاردات متتالية ، يتم فيها تبادل الصياد والضحية •

٧ — أورسولا اندريس ، يتبعها الصياد الذى يطاردها وقد قلت المسافة بينهما ، وتخطو فوق مقدمة سيارة وتقفز فوق سور لتدخل مسرعة فى « نادى ماسوش » •

٨ — يصل مطاردها ، وبعد لحظة توقف ، يدخل النادى أيضا • ويتحرك فى داخله ذى الديكور الذى ينتمى الى المستقبل ، سائرا بين الرواد الجالسين •

٩ — نرى مقدم البرنامج على المسرح (وهو نفس الرجل الذى شاهدناه من قبل فى لقطة قريبة يشرح لنا اجراءات الصيد العظيم) وهو يقدم لنا احدى الراقصات • وتظهر هذه الراقصة مرتدية قناعا وثوبا يتكون من أجزاء تغطيها حبات الترتر اللامع من اللونين الأزرق والفضى ، وتبدأ رقصتها •

١٠ — يجلس الصياد ويراقب الراقصة •

١١ — تمر الراقصة بين رواد النادى الذين يبدءون فى خلع أجزاء من ثوبها ، حتى لا يبقى منه عليها سوى جزءين صغيرين فقط •

١٢ — الصياد يراقب الراقصة •

نجد فى هذا المشهد الذى تم وصفه نوعين من المونتاج المتوازى •

أولا ، لقد تم تقديم موقفين مختلفين بالتبادل أمام المتفرجين :

المطاردة فى شوارع نيويورك ،

وشرح ما هو الصيد العظيم •

وكل خط للقصة منهما ينمو ويتطور على حدة ، مسهما بمعلومات جديدة فى كل ظهور متتال • وفى المناظر الخارجية من المطاردة (خط القصة الأول) ندرك أن هناك شيئا غير عادى يحدث • ثم نرى كيف أن الضحية تسيطر على الصياد وفق رغبتها • ثم نرى بعد ذلك كيف قادته الى موقع اختارته من قبل (فقرات ١ ، ٣ ، ٥ ، ٧) • واللقطات القريبة لمقدم برنامج النادى (خط القصة الثانى) تشرح لنا ما هو الصيد العظيم ،

وما هو نظامه وخطواته ، ثم ما هى مزايا البقاء على قيد الحياة فى عشر مطاردات متعاقبة (فقرات ٢ ، ٤ ، ٦) ٠

ثانيا ، لقد تم تبادل موقفين مرتبطين فى موقع مشترك :

الراقصة ،

والصياد ٠

وبمجرد دخولهما فى النادى يتغير الشكل المتوازى للفيلم ، ويتم التركيز على العلاقة بين الراقصة (فقرات ٩ ، ١١) التى هى فى الواقع الضحية فى حالة تنكر ، وبين الصياد الحائر (فقرات ٨ ، ١٠ ، ١٢) ٠

ان مهمة الربط بين خطين للقصـــة ، أو شخصيتين ، أو حدثين مختلفين ، أو بين عدد أكبر من خطوط القصة أو الشخصيات أو الأحداث ، تقع على عاتق المونتاج المتوازى للفيلم ٠ ويمكن تحديد نوعى المونتاج المتوازى كما يلى :

١ ــ عندما تكون خطوط التفاعل قريبة من بعضها ، وفى نفس الحيز ٠

٢ ــ عندما تكون خطوط التفاعل بعيدة عن بعضها ، وتدور فى أماكن مختلفة ، ولا يربط بينها سوى دافع مشترك ٠

والمثال للنوع الأول من المونتاج المتوازى هو المواجهة بين الراقصة والصياد ٠ كما أن الحوار الذى يدور بين شخصين عندما تسجل آلة التصوير السينمائى كلا منهما على انفراد ، يدخل ضمن نفس هذا النوع ٠

والمثال للنوع الثانى من المونتاج المتوازى هو المطاردة فى شوارع نيويورك عندما تتناوب مع ما يقوله مقدم البرنامج من شرح ٠ ويمكن للعلاقة المتبادلة أن تكون مباشرة (كما فى حالة السباق الذى يتجه المتنافسان فيه الى هدف مشترك) ، أو أن تتأخر الى النهاية ، كما فى المثال الذى سردناه حيث نحجب بعناية عن المتفرجين حقيقة الشخص الذى يتحدث (انه مقدم البرنامج فى النادى) فى بداية القصة ٠ ان هذا الرجل هو الذى يربط بين خطى القصة ٠

ان العلاقة المتبادلة بين خطين للقصة فى شكل متواز توفر لهما أن يعتمد كل منهما على الآخر بالتبادل ، مادام المتفرج العادى قد أصبح فى وضع يتقبل فيه رد فعل هذا المزيج ٠

وبهذه الطريقة أيضا يمكن تقديم السلوك النسبى الذى يعتمد على المقارنة ، على الشاشة ٠ ويتلاءم الشكل التسجيلى تماما مع الحصول على ارتباطات مرئية مذهلة بفضل التركيب الواعى لعدة أحداث تتم فى صيغة متوازية ، مثل متابعة عدد من الأبطال الرياضيين فى عدة أماكن مختلفة وهم يستعدون للتنافس ، وعندما يبدأ التنافس ، وعندما يفشل البعض ٠ وبمراقبة نفس الأبطال الرياضيين فى المراحل الثلاث لسلوكهم ، مع مشاهدة كل منهم بالتبادل فى كل مرحلة ، يتم الحصول على علاقة خاصة بين الزمان والمكان ، علاقة تنفرد بها السينما عن سواها ٠

● الفعل ورد الفعل

عندما يروى شخص علينا قصة ما فاننا تلقائيا نريد أن نعرف شيئين :

ما **الفعل** (الحدث) الذى يدور ،

وكيف يكون **رد فعل** الأشخاص المرتبطين بهذا الحدث ٠

واذا نسى الراوى أن يتابع هذين الشيئين فان جمهوره سيرتبك أو يقل ما يحصل عليه من معلومات عما يجب ٠ واذا كنت أنت شخصيا من يروى القصة ، فان جمهورك سوف يسألك عن الحقائق الغائبة ، والتى ستقوم عندئذ بذكرها ٠

ولكن سرد قصة على الشاشة هو عمل مبنى للمجهول ، حيث يندر أن ترى متفرجيك أو تستمع الى ردود أفعالهم ٠ لقد تم طبع الفيلم وأصبحت القصة ثابتة ، فاذا نسيت شيئا لا يمكنك أن توقف عرض الفيلم لتضيف المعلومات الناقصة ٠ وأغلب لقطات الفيلم تضم الفعل ورد الفعل داخل طول كل لقطة ٠ لاحظ المثال التالى الذى يضم لقطتين :

اللقطة ١ : صياد ينقل بندقيته من جانب الى جانب ويطلق النار ٠

اللقطة ٢ : طائر يحلق فى السماء يصاب فجأة ويسقط ٠

توضح اللقطة الأولى الصياد وهو يصوب بندقيته (الفعل) ثم وهو يطلق النار (رد الفعل) ٠ وتوضح اللقطة الثانية الطائر وهو يطير (الفعل) ثم يتوقف طيرانه فجأة (رد الفعل) ٠

ولكننا اذا عرضنا اللقطتين الأولى والثانية دون الجمع بين الأفعال وردود الأفعال ، فان فهمنا لما يدور سيكون أقوى أثرا ٠ اننا نجمع بينهما فى هذه الحالة كما يلى :

(الفعل)

اللقطة ١ : الصياد ينقل بندقيته من جانب الى جانب ويصوب الى شىء خارج الصورة ٠

اللقطة ٢ : طائر يحلق فى السماء ٠

(رد الفعل)

تكملة اللقطة ١ : الصياد يطلق النار ٠

تكملة اللقطة ٢ : يصاب الطائر ويسقط ٠

ونكون بهذه الطريقة قد جمعنا أولا بين الجزء الاعلامى فى كلتا

اللقطتين ، مما يمكننا من عرض النتيجة بعد ذلك بمزيد من الادراك • ان هذا التبادل بين اللقطات : لقطة ١ ـ لقطة ٢ ـ لقطة ١ ـ لقطة ٢ ، هو ما يعرف بالمونتاج المتوازى ، وهو أحد أشكاله المألوفة • وكنا فى هذا المثال نتعامل مع خطين من الأفعال ، ولكن عدد الخطوط المتصلة بالحدث يمكن أن يزداد فى بعض المواقف المختلفة •

ان الجمع بين الأفعال وردود الأفعال يتخلل بناء الفيلم جميعه : من مجرد الجمع بين لقطتين ، الى تقابل أوضاع مشهدين أو أكثر ، الى بناء القصة كلها •

● لحظات القمم والفهم

ان اجراءات تناول الفعل ومعالجته بالطريقة التى تم وصفها تستدعى اجراءات اختيار وانتقاء أثناء استكمال قصة الفيلم • ان لحظات القمم فقط فى القصة هى التى تظهر على الشاشة ، بينما نجد أن كل الأحداث والأفعال التى تؤخر المادة المهمة أو لا تقدم جديدا منها قد استبعدت من السرد •

ويقتضى اختيار لحظات القمم مزيدا من التحكم فى الزمن والحركة • ان صانع الفيلم المتمرس يراعى دائما ضغط الزمن أو اطالته . وان كان يوهمنا بأنه يقدم لنا الوقت الفعلى الكامل للحدث • وفى امكانه تجزىء الحركة وفق معايير فعالة • لقد تخلص المونتاج السينمائى من الوحدات الدرامية القديمة التى توحد بين المكان والزمان • لقد انتقل المتفرجون من هنا الى هناك ، ومن الحاضر الى الماضى ، دون أى انذار • والمتفرج الآن يتقبل كل هذا بطريقة طبيعية تماما •

لقد بدأت هذه الاجراءات عندما اخترع الانسان أول لغة مكتوبة • ان الأفكار المدونة تجبر القارىء على أن يحلل ويستوعب كل رمز مكتوب على انفراد لكى يصل الى المعنى ، وقد أدى هذا الى زيادة القدرة على التحليل الفورى والمقارنة ، وهى التى تميزنا عن الرجل البدائى الذى كان يعيش فى اتحاد حقيقى مع بيئته ويدرك كل شىء بكامله وتمامه لا يقدر على أن يستبعد منه جزءا • ولكى يفهم المتفرج الآن اللغة المرئية للسينما جيدا ، يلزمه أن يمر أولا خلال تجربة معرفة اللغة المكتوبة التى تتكون من علامات متفق عليها تخص المجتمع الذى يعيش فيه • وبنفس هذه القدرة يمكنه أن يستوعب الطرق المتفق عليها للربط بين الصور المتحركة على الشاشة •

ومادام تعاقب الأفعال وردود الأفعال مستمرا فان فهم اللغة المرئية لا يستدعى من المتفرج أى فهم لبنائها الطبيعى • اما بالنسبة لصانع الفيلم

فان نموذج الفعل / رد الفعل يملى عليه المعادلات الخاصة بوضع آلة التصوير وبناء المشاهد واحتياجات المونتاج •

● كيف يتم الحصول على المونتاج المتوازى

يمكن الحصول على المونتاج المتوازى فى السينما لتغطية أية مرحلة فى القصة باستخدام احدى هاتين الطريقتين التاليتين أو كلتيهما :

لقطات منفصلة تستمر كل منها لفترة قصيرة •

لقطات رئيسية master shots تستمر لفترات طويلة •

واذا استخدمنا **اللقطات المنفصلة** القصيرة فيمكننا تغطية الفعلين أو الأفعال التى ترتبط بالمشهد ، على انفراد باستخدام أوضاع تصوير متنوعة ومتعددة •

ويتم تركيب هذه اللقطات بحيث تحول وجهة النظر من فعل الى آخر بالتبادل ، وبذا يتم وصل أجزاء الحدث كله أو المشهد • وكل لقطة مستخدمة وكل جزء من الشريط ، هى لحظة قمة من قمم سلسلة الأفعال وردود الأفعال التى يتضمنها كل خط للقصة •

وبهذه الطريقة يمكن تذوق الحدث كله عندما يتم تقطيع اللقطات جميعها وتركيبها مع بعضها • وهذا هو الفارق الرئيسى بين طريقة اللقطات المنفصلة وطريقة اللقطات الرئيسية •

واللقطة الرئيسية ، كما يتضح من تسميتها ، هى وضع واحد للتصوير يتم منه تسجيل الحدث فى مجموعه وتمامه • وقد نستخدم من الناحية العملية وضعين للتصوير أو ثلاثة أوضاع فى وقت واحد لكى نحصل على عدة لقطات رئيسية • واذا اخترنا أجزاء من هذه اللقطات الرئيسية ، وقمنا بتركيبها متوازية ، يمكن لهذا الحدث المسجل جميعه أن يتكون من أفضل الأجزاء البارزة فى كل لقطة رئيسية ، وأن نحصل على منظر مجزأ شبيه بطريقة اللقطات المنفصلة القصيرة •

ويعتمد صانع الفيلم الجيد على أى من هاتين الطريقتين • وكل طريقة منهما فعالة وتوفر مزايا مرئية مؤكدة لأى مشهد مسجل •

● أفق واسع

ان التركيب المتوازى يوفر لنا امكانات هائلة فى تفاعل خطين من خطوط السرد • وعندما تتنوع درجة المعرفة التى تتقاسمها شخصيات القصة ، أو التى تتم بين الفيلم ومشاهديه ، فان البدائل تصبح كما يلى :

١ ـ أن يدعم كل من خطى القصة الخط الآخر ، وبذا تساعد المعلومات التى يقدمها خطا القصة (بالتبادل) على بناء القصة ٠

٢ ـ تستمر الحركة أو القصد على نفس المنوال فى أحد الخطين ، بينما تتنوع ردود الأفعال فى الخط الآخر عن هذا التكرار المنتظم ٠

٣ ـ ألا تدرك شخصيات أحد الخطين ما تفعله شخصيات الخط الآخر ، بينما يعرف المتفرجون وحدهم كل الحقائق ٠

٤ ـ أن تكون المعلومات التى يقدمها كل خط فى السرد غير كاملة ، بحيث تعرف الشخصيات جميعها كل المعلومات ، بينما يبقى المتفرجون عن قصد فى الظلام ، لاثارة اهتمامهم ٠

أما عن اختيار أى من هذه الطرق لكى تستخدم فهذا ما يقرره مؤلف القصـــة ومخرج الفيلم ٠ ولـكن تبقى حقيقة واحدة ، وهى أن التركيب (المونتاج) المتوازى يقدم دائما أفضل الطرق لنقل المعلومات المطلوبة الى المتفرجين ٠ ان العنصرين الأساسيين ، وهما الأفعـــال وردود الأفعال ، يساعدان دائما على اكتمال العرض ٠

٣
تحديد الأدوات الأساسية

ان الأفلام السينمائية التى يتم تصويرها بآلة تصوير غالبا ما تروى لنا احدى القصص ٠ ويتم فى هذه الأفلام تسجيل أشخاص حقيقيين وأشياء حقيقية على الشريط ، ثم تعرض هذه الأفلام على الشاشة بنفس معدل سرعة التصوير : ٢٤ صورة فى الثانية ٠ ولكن هذه الخطوات قد تتغير فى بعض الأحيان ، بحيث أن الرسومات اليدوية والأشكال والأشياء والحيوانات والأشخاص التى يتم عرضها بسرعة ٢٤ صـورة فى الثانية ، قد يكون تسجيلها قد تم بسرعة تزيد الى مئات الصور فى الثانية أو تقل الى تصوير صورة واحدة كل مرة بفواصل زمنية مختلفة بين كل صورة والصورة التى تليها ٠

ويمكننا أن نضع الأشكال السينمائية التالية ضمن المجموعة الأولى :

— الجرائد السينمائية ،
— الأفلام التسجيلية ،
— الأفلام الروائية ٠

أما فى المجموعة الثانية فيمكننا أن نضع كل الأفـلام التى تتطلب تغييرا جذريا فى طريقة التسجيل ٠ وهذه المجموعة الثانية تشمل :

— الرسوم المتحركة ،
— العرائس المتحركة ،
— تصوير الأشياء بفواصل زمنية ،
— النباتات والحيوانات والأشخاص ٠

وينحصر اهتمامنا فى هذا الكتاب بتقنيات السينما التى تستخدم فى الأنواع الثلاثة التى تضمها المجموعة الأولى ٠

● الجرائد السينمائية

تحاول الجرائد السينمائيـــة newsreel تغطية الأحداث والأفعال التى لا تتكرر ٠ ولصانع الفيلم هنا أقل قدر من التحكم فى الحدث الذى يسجله ٠ انه متفرج معه جهاز للتسجيل المرئى ٠ وهذه التغطية فى أبسط حالاتها تقدم سلسلة من لقطات غير متصلة تسجل أجزاء من الحدث كله ، ولكنها اذا عرضت على الشاشة تقدم لنا تشوشا مختلطا ٠ فهناك أشياء

كثيرة ناقصة ، ولكن الراوى يمكنه أن يضفى عليها نوعا من الانسجام فى مجموعها • ويمكننا أن نصل الى حل وسط اذا ربطنا بين هذه اللقطات بلقطات أخرى لبعض المشاهدين وردود أفعالهم • ان هذا يخلق نوعا من علاقة الفعل/رد الفعل ، التى يتقبلها المتفرجون بالرغم من انهم يدركون انهم يشاهدون حدثا غير متكامل •

ويتم الحصول على تسجيل سينمائى أكثر اكتمالا فى حالة استخدام آلة تصوير أو أكثر تدار بالموتور متزامنة مع جهاز تسجيل صوتى ، بحيث تسجل جميعها الحدث جميعه ، سواء أكانت النتيجة مثيرة للاهتمام أم مملة ، كما يحدث فى بعض أفلام سينما « الحقيقة » •

ولكن لا يوجد فى السينما شىء يقدم لنا الوضع النموذجى للتصوير بحيث يغطى الموقف بأكمله وبدون تحيز • وعلى المصورين السينمائيين أن يختاروا مواقعهم وارتفاعهم وعدساتهم وأضواءهم • وكل هذا يؤدى الى حل وسط •• اختيار لا يمكن تجنبه • وعلى هذا فينذر أن يغطى اثنان نفس الموقف بنفس الطريقة بالضبط •

الفيلم التسجيلى

ان شكل الفيلم التسجيلى documentary يمدنا بعدة تنويعات اضافية • نجد أولا ، أن أغلب الأفلام التسجيلية لا تتناول حدثا واحدا ، بل تتناول أحداثا متتابعة لها دافع مشترك • وعند عرض هذه المادة على الشاشة ، يتم ادخال بعض التغييرات فى الترتيب الفعلى لحدوث الأحداث • وقد تتدخل عدة دوافع ، كما يلى :

أ – يتم تجميع عدة أحداث لها دافع مشترك ، فى مشهد واحد • وكلما تغيرت طبيعة الدافع يعاد تجميع الأحداث فى مشاهدة جديدة • وربما كان تصوير كل موضوع قد تم على انفراد وقت رد فعله على سلسلة الدوافع بالتتالى ، ولكن أفعاله الآن قد تم تجزيئها وجمعها معا فى شكل من أشكال السلوك والتصرف ، بحيث يعترض التتابع الزمنى لكى يحصل على التطوير المطلوب للفكرة •

ب – يتم اعتراض التسجيل المتتالى للحدث وذلك لتقديم توضيح مرئى بشكل يختلف فى طبيعته ، مثل رسوم متحركة توضح خطوات أو اجراءات لا يمكن تصويرها عن طريق الأشياء الفعلية •

ج – أن تتكرر سلسلة الأحداث بأشكال مختلفة أو بترتيب مختلف فى عرضها ، وذلك لكى نستفيد من تنوع المعالجات والحلول •

ويمكن لهذه القائمة أن تمتد • وتبقى حقيقة أن البراعة فى التناول والمناورة ضرورية ، اذ يجب ترتيب الحقائق لكى يتم عرضها فى أحسن

حالاتها ، كما يلزم تكرار الحدث لكى يتم تصويره عدة مرات • والتكرار يستلزم الاعداد والتجهيز للعرض •

اننا نتناول تكرار وقوع الحدث ، ونختـــار منه ما يضفى الايحاء بالواقعية • وتصل النتيجة بنا الى حافة مجال الأفلام الروائية •

الفيلم الروائى

لقد استفادت بعض الأفلام التسجيلية المتميزة من المعالجة المزدوجة التى تمزج بين الواقعية الخالصة والروائية Fiction الموضوعة بعناية • ويقودنا هذا الى الصيغة القصوى للفيلم ، وهى الروائية الكاملة • ان الأحداث هنا واقعية أيضا ، ولكن يمكننا أن نكرر حدوثها وفق رغبتنا وبالعدد الذى نراه ضروريا لذلك ، حتى يتم تسجيل الدرجة المطلوبة من السلوك أو التمثيل على الشريط من زاوية واحدة أو زاويتين أو أكثر • ويتم تخطيط كل موقف وتمثيله بعناية لكى تستفيد منه آلات التصوير• وتهدف النتيجة النهائية الى محاكاة الواقع • وفى الحقيقة ، ان ما نشاهده هو رؤية أكثر ثراء من الواقع • ولا توجد وجهة نظر واحدة ، بل هناك عدد منها ، بالقدر الذى لا يمكن لأى انسان أن يحصل عليه فى واقع الحياة • ان اعادة بناء الواقع هو أفضـــل صـيغة محببة من الأشكال السينمائية •

وقد تكون قصص الأفلام معدة وكاملة التخطيط وقد لا تكون كذلك • والأساليب التى سنناقشها هنا ترتبط فى أغلبها بالاعداد المخطط ، حيث قد تم اختيار الأحداث وترتيبها فى سلسلة من الأفعال المرتبطة ببعضها • أما الأحداث غير المخططة فيجب معالجتهـا بطريقة تسـمح باندماجها مع الأحداث المخططة •

ثلاثة انواع من المشاهد

غالبا ما يكون لقصص الأفلام بناء يتطور مشهدا تلو الآخر ، من ايضاح الموقف ، الى تطوير الصراع ، الى حل العقدة الذى ينهى العرض • ان المشاهد جميعها تقع داخل هذه الأقسام الثلاثة :

١ – حوار بدون حدث
٢ – حوار مع حدث
٣ – حدث بدون حوار •

هذه هى الأقسام فى أبسط وصف لها • فقد لا يتحرك الممثل وهو يتكلم ، ولكن العربة التى يركبها وقتئذ قد تكون متحركة ، وآلة التصوير

أيضا قد تكون فى حالة حركة • وعندما يتحرك الممثلون أثناء تبادل الحوار فقد تكون آلة التصوير ثابتة ، أو تكون متحركة معهم • وفى الحالة الثالثة قد يصاحب صوت المعلق أو صوت الأفكار الداخلية حركة خالصة تظهر على الشاشة • وبالاضافة الى كل هذا ، فقد نستغل الأساليب الثلاثة معا فى مشهد واحد • الا أن هذا التقسيم أساسى لدراسة القواعد وأحكامها •

● عناصر القواعد السينمائية

عند نقل المشاهد من حالة السيناريو الى حالة الفيلم يصبح لكل القواعد تأثير مزدوج :

١ – يجب أن نصور شريطا يصلح لأن ينضم الى التتابع العام •

٢ – نريد حلولا لمشاكل التركيب (المونتاج) التى ستنشأ فى المواقف المختلفة •

ولكى نتمكن من هذا لابد لنا من أن نتحكم فى شيئين :

١ – المسافات التى نصور منها الأحداث •

٢ – حركة الأشياء التى تؤدى الحدث •

ويمكننا باختيار المسافة أن نتحكم فيما يراه المشاهدون وفى عدد الممثلين والأشياء الذين يظهرون فى اللقطات المختلفة • كما يمكننا التحكم فى لحظات التركيز فى القصة عن طريق الاقتراب أو الابتعاد عن موضوعنا الأساسى •

ويمكننا عن طريق الوسيلة الثانية ، ودون أن نعوق حرية الحركة للممثلين ، أن نتحكم فى اجراءات تسجيل تلك الحركة •

● اللقطة

ولنحدد الآن ما هى أدوات قواعد اللغة السينمائية • لدينا أولا اللقطة •

ان طول اللقطة (أو مرة واحدة من التصوير) يحدده كمية الشريط الذى يمكن أن يتعرض للضـــوء داخل آلة التصوير دون اعادة لتعبئة الشريط ، وليكن ٤ أو ١٠ أو ٣٣ دقيقة • وقد تستخدم اللقطة باكملها فى تدفق لا يعترضه شيء ، وقد نقسمها الى أجزاء صغيرة من الشريط لكى تتقاطع مع لقطات أخرى • كما يمكن تكرار تصوير الحدث المعد ، باكمله أو أجزاء منه ، من نفس الوضع أو من أوضاع مختلفة • وعادة اذا لم يوفق الأداء فان لقطات الاعادة تتم من نفس الوضع • أما تغيير وضع آلة التصوير فيتم عن عمد ، لاتاحة الفرصة لمركب الفيلم من تنفيذ تقاطع اللقطات •

● الحركة

يمكن لآلة التصوير أن تظل **ثابتة** أثناء اللقطة ، ويمكنها أن تتحرك أفقيا على محورها **بان** pan ، أو أن تتحرك الى أعلى أو الى أسفل بحركة **تلت** tilt ، أو أن تنتقل بسرعات مختلفة على عربات متحركة •

ويمكن لآلة التصوير أن تسجل أحداثا بسيطة أو أحداثا معقدة • ويمكنها أن تتحرك لتدعم الحدث الذى تسجله •

ويمكنها أيضـــا أن تؤدى كل هذا من مســـافات مختلفة • ويمكن الحصول على هذه المســـــافات المتعددة بطريقة فعلية أو بطريقة بصرية باستخدام العدسات •

● المسافات

يمكن تقسيم المسافة بين آلة التصوير وموضوع التصوير الى أقسام لا نهاية لها • الا أننا تعلمنا من الخبرة العملية أن هناك خمس مسافات أساسية محددة • وهى كما يلى :

لقطة قريبة جدا	big close up
لقطة قريبة	close shot
لقطة متوسطة	medium shot
لقطة كاملة	full shot
لقطة بعيدة	long shot

الا أن هذه التسميات لا تعنى مسافات محددة فى كل حالة منها •

شكل ١ لقطة قريبة جدا

شكل ٢ لقطة قريبة

شكل ٣ لقطة متوسطة

شكل ٤ لقطة كاملة

شكل ٥ لقطة بعيدة

ان الاصطلاح هنا مرن تماما ، ويرتبط بمفهوم الكلمة • فمن الواضح أن المسافة بين آلة التصوير والغرض تختلف فى حالة **اللقطة القريبة** لمنزل عنها فى حالة **اللقطة القريبة** لرجل •

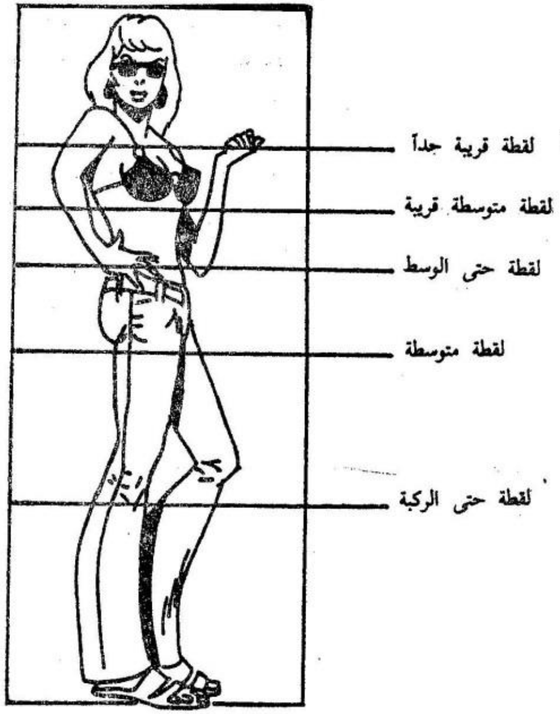
وتوضح الأشكال ١ و ٢ و ٣ و ٤ و ٥ المساحات التى يغطيها وضع آلة التصوير فى كل منها •

ومن خلال الخبرة العملية تم الاتفاق على أن جسم الانسان له « ارتفاعات للتقطيع » مناسبة داخل الصورة للحصول على تكوينات مريحة ، سواء ظهر شخص أو أكثر على الشاشة •

وارتفاعات التقطيع هى :

تحت الابط ،

تحت الصدر ،



شكل ٦ أنواع اللقطات

تحت الوسط ،

تحت العجز ،

تحت الركبة •

واذا أردنا تصوير جسم كامل لانسان فيلزم أن تتضمن اللقطة قدميه • لأن القطع أعلى كاحل القدم مباشرة لا يعطى تكوينا مريحا • ويوضح شكل ٦ ارتفاعات التقطيع المختلفة •

أنواع التركيب

هناك ثلاث طرق مختلفة لتركيب أى مشهد :

١ ـ أن تسجل لقطة رئيسية (ماستر) المشهد كله • ولتفادى الرتابة والملل ، هناك عدة أساليب للتركيب « داخل الفيلم أو داخل آلة التصوير » •

٢ ـ أن تتقاطع لقطة رئيسية مع لقطات أخرى أقصر طولا •

وتغطى هذه اللقطات الأخرى أجزاء من المشهد من مسافات مختلفة أو تقدم لنا أشياء فى موقع آخر ، تتقاطع مع اللقطة الرئيسية للحصول على التركيز على الأجزاء المهمة من المشهد .

٣ ـ أن تمتزج لقطتان رئيسيتان أو أكثر معا بالتوازى . وتتنقل عندئذ وجهة نظرنا من لقطة رئيسية الى الأخرى .

وباستخدام احدى هذه الطرق الثلاث ، أو جميعها ، يمكننا تغطية **المشهد** sequence بأكمله . ويتضمن المشهد منظرا واحدا أو سلسلة من الناظر المرتبطة ببعضـــها بتتابع فى الزمان والمكان . وتنتهى هذه الحصيلة عند نقطة مرتفعة أو عند نقطة منخفضة أو عند لحظة منخفضة من تركيز القصة .

● الربط المرئى

يتم ضم المشاهد مع بعضها بنوعين من **علامات الربط** :

١ ـ قطع مباشر .

٢ ـ طريقة بصرية optical .

ويكون الانتقال فى القطع المباشر حادا ومفاجئا من الناحية المرئية . وسوف نناقش فيما بعد طرق الحصول عليه . أما حالة الطريقة البصرية ، مثل **الاختفاء التدريجى** fade out أو **الظهور التدريجى** fade in أو **المزج** dissolve أو **المسح** wipe ، فيمكن استخدامها للحصول على انتقال مرئى ناعم .

● تلاؤم اللقطات وانسجامها

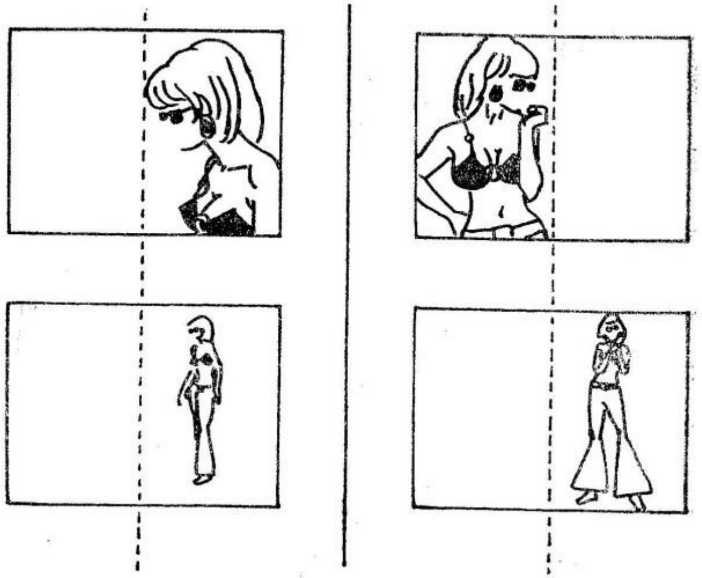
تلزمنا مراعاة ثلاثة متطلبات لكى يتم تلاؤم اللقطات وانسجامها . فمن الضرورى تلاؤم :

١ ـ الوضع .

٢ ـ الحركة .

٣ ـ النظرة .

ان الشاشة السينمائية عبارة عن مساحة محددة . واذا ظهر ممثل على الجانب الأيسر من الشاشة فى لقطة كاملة ، فيجب أن يكون فى نفس الجانب اذا كان هناك قطع الى لقطة قريبة تعتمد على نفس محور الرؤية . واذا لم يتم احترام هذه القاعدة فى **انسجام الوضع** ، ستحدث قفزات مرئية غير مريحة على الشاشة ، بحيث يضطر المتفرجون الى نقل اهتمامهم من جانب الى الآخر لكى يجدوا الشخص الرئيسى الذى يتابعون ما يقوم به من



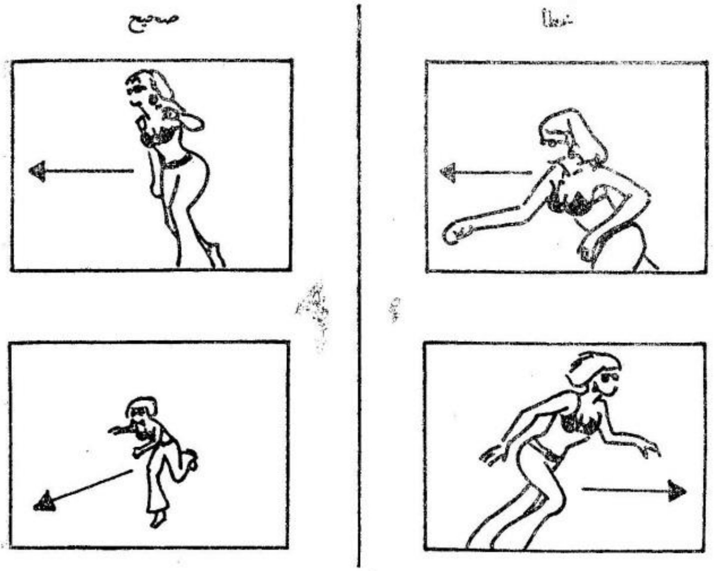
شكل ٧ فى الحالات العادية ، يجب ان يظل الشخص الرئيسى فى اللقطة فى نفس الوضع داخل الصورة ، كما فى المثال الأيسر ، عند القطع من لقطة الى أخرى .

مغامرات . وفى هذا ما يضايق المتفرج ويحيره ويصرف اهتمامه . يجب أن يحصل المتفرج على مسح للقطات يريح عينه مع التوجيه المستمر الذى يسمح له بالتركيز على القصة (شكل ٧) .

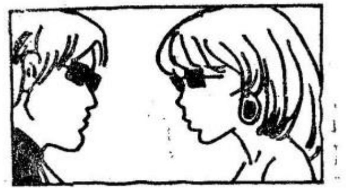
ولهذا الغرض يتم تقسيم الشـــاشة عادة الى قسمين رأسيين أو ثلاثة ، يتم وضع الممثلين الرئيسيين فيها . وتتم ملاءمة الأوضاع كلها فى احدى هذه المساحات أو فيها جميعها .

أما **انسجام الحركة** فله قاعدة منطقية مماثلة . يجب أن يكون اتجاه الحركة موحدا فى كل لقطتين متعاقبتين تسجلان حركة مستمرة لنفس الممثل ، والا فان المتفرجين سوف يحتارون فى تحديد الاتجاه المفروض للحركة (شكل ٨) .

وانسجام النظرة هو الشرط الثالث الذى يجب أن نأخذه فى الاعتبار عند تجميع اللقطات التى يظهر فيها الممثلون على انفراد أو فى مجموعات . ان النظرات المنسجمة **تواجه بعضها البعض** . اذا تبادل شخصان النظرات فانهما يفعلان ذلك فى اتجاهين متعارضين ، كما يتضح من شكل ٩ .



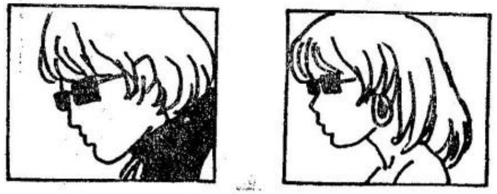
شكل ٨ حركة من نفس النوع وفى نفس الاتجاه ، فى المثال الأيسر ، المتفرجون يتابعون حركة الممثل بسهولة ٠ أما اذا انعكس اتجاه الحركة فجاة فى اللقطة الثانية ، فسيحتار المتفرجون فى تحديد اتجاه الحركة ٠



شكل ٩ عندما يواجه شخصان احدهما الآخر فان نظراتهما تكون فى اتجاهين متعارضين ٠

شكل ١٠ اذا تم تصوير كل من الممثلين فى لقطة منفصلة فتلزم المحافظة على تعارض اتجاه النظرتين ٠

واذا تم تصوير كل من الممثلين فى لقطة منفصلة فتلزم المحافظة على تعارض اتجاه النظرتين من أجل التتابع المرئى السليم (شكل ١٠) ٠



شكل ١١ اذا كان الممثلان ينظران فى نفس الاتجاه ، فانهما لا يتجهان بنظريهما الى أحدهما الآخر ، بل ينظران الى شخص أو شىء ثالث ٠

أما اذا كان الممثلان ينظران فى نفس الاتجاه فى كلتا اللقطتين المنفردتين ، فانهما يتجهان بنظرهما منطقيا الى شخص أو شىء ثالث ، وليس الى بعضهما ، كما يوضح شكل ١١ ٠

وبدون هذا التعارض فى اتجاه النظرة تصبح اللقطات ضعيفة ، بل وتفقد معناها أحيانا ٠

● النظرات المتعارضة

يمكن الوصول الى توضيح التعارض المستمر بين اتجاه النظرات التى يتبادلها ممثلان ، والمحافظة على هذا التعارض ، بمنتهى السهولة ٠ وكل ما علينا مراعاته هو أن يواجه رأس أحدهما رأس الآخر ٠ ولا أهمية للمسافة الفعلية بينهما ٠ واذا تحرك أحدهما الى وضع جديد بحيث يتجه ظهره تجاه الممثل الآخر ، تستمر المحافظة على تعارض النظرات مادام الممثل الأول يوجه نظراته من آن لآخر من فوق كتفه الى الممثل الآخر ، أو اذا استدار بعد لحظة ليواجه مرة أخرى من يشترك معه فى الحوار ٠ ونجد فى أية مجموعة من ثلاثة أشخاص ، أن أحدهم هو وسيط الانتباه arbiter of attention ٠ اذا تحدث أحد الممثلين فان الآخرين يتجهان اليه بنظرهما ٠ واذا انتقل مركز الانتباه ، ينظر أحد الممثلين الى هذا المركز الجديد ، مما يحدد تغييرا مؤثرا وواضحا لكى يتبعه سائر المتفرجين ٠انظر شكل ١٢ ٠

وفى الحالة الأولى من شكل ١٢ يتركز الانتباه على الممثلة أ ، وفى الحالة الثانية يصبح التركيز على الممثلة ج ٠ ولابد لنا أن نرى وسيط الانتباه ، وهو الممثل ب فى هذا المثال ، وهو يحرك رأسه من جانب الى الآخر ، لكى يوجه المتفرجين ليتابعوا تغيير مركز الانتباه من أ الى ج ٠

شكل ١٢ الممثل ب يقوم بدور وسيط الانتباه ، ويحول الانتباه من أ الى ج • ويتم له هذا التغيير بأن يحرك نظرته من ممثلة الى الأخرى

شكل ١٣ فى المثال الأيسر ممثلان يركزان على الممثلة الموجودة فى المستوى الأمامى ، والتى تصبح هى الممثلة المهيمنة • وفى المثـال الأيمن الممثل ب ينظر فى اتجاه آخر ويجذب بذلك انتباه المتفرجين ، الذين عليهم أن يختاروا ، ويصعب عليهم الاختيار • فاما أن الممثلة ج لها أهميتها ، واما أن هناك شيئا آخر يستحق الاهتمام عنها • والجمهور لا يعرف •

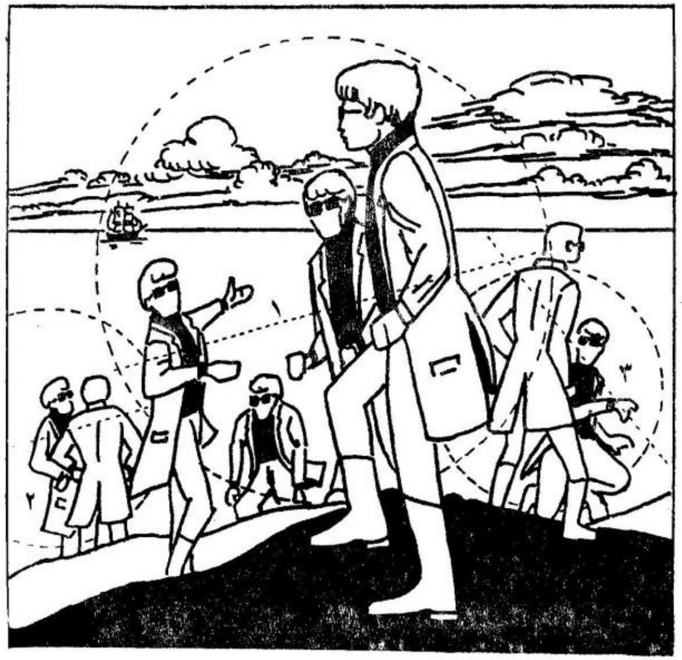
ويحدث هذا أيضا لو صورنا كل ممثل فى لقطة منفصلة • يمكن تدمير الاهتمـــام بالمشهد اذا سمحنا للممثلين أن ينظروا فى الاتجـاه الخاطىء ، فى اتجاهين أو أكثر • يجب علينا أن نوجه المتفرجين ، لا أن نربكهم (شكل ١٣) •

تبادل مركز الاهتمام

عندما نحتاج الى تقديم مجموعات كبيرة من الأشـــخاص ، يبرز احتمالان :

١ ــ أن يركز جميع الممثلين انتباههم على شخصية رئيسية ، ثم يتحولون فى انسجام الى مركز آخر للانتباه عندما ينتقل اليه الاهتمام فى المشهد •

شكل ١٤ نرى هنا مجموعة كبيرة من الأشخاص يوجهون انتباههم أولا الى الممثلة أ ثم الى الممثل ز • هذان الممثلان هما مركز الاهتمام فى المجموعة ، والممثلون الصامتون يحددون بنظراتهم التى يوجهونها فى انسجام ، من منهما الممثل المهيمن فى أى وقت معين •



شكل ١٥ عندما تكون هناك عدة مجموعات من الناس فى المنظر ، فان المجموعة الأقرب الى آلة التصوير تصبح هى المهيمنة ·

٢ ـ أن تظهر عدة مجموعات فى المنظر · ولكل مجموعة مركزان رئيسيان للاهتمام · هنا نختار مجموعة منها لتكون هى المهيمنة ·

وفى الحالة الأولى يكون هناك شخصـــان همــا مركز الاهتمام centre of interest فى المجموعة · وينتقل انتباه المتفرجين (وانتباه باقى الممثلين على الشاشة) من أحد المركزين الى الآخر ، ثم يعود الى الأول وهكذا · ويصبح الممثلون الصامتون هم وسطاء الانتباه · انهم ينظرون فى انســجام الى الممثل الذى يستحوذ على الاهتمام وقتئذ ، ثم يحولون نظراتهم الى الممثل الآخر عندما ينتقل اليه مركز الاهتمام · ويتم أحيانا تقديم مركز ثالث للاهتمام للتغلب على رتابة الانتقال بين نقطتين فقط ، وخاصة فى اللقطات الطويلة التى يتم تصويرهـــا من وضع واحد لآلة التصوير ·

وفى الحالة الثانية المذكورة أعلاه يمكن تطبيق معالجتين · وفى كلتيهما نضع المجموعة المهيمنة من الأشخاص في وضع أقرب لآلة التصوير ·

نجد فى المعالجة الأولى مجموعتين من الأشخاص أو ثلاث مجموعات أو أكثر داخل الصورة على الشاشة · أما المجموعة التى تهمنا فتكون أقرب الى آلة التصوير ·

وتكون المجموعات الأخرى فى المستوى الخلفى · وتكون كل منها عبارة عن دائرة مغلقة من الاهتمام ، مستقلة عن باقى المجموعات ·

وتتطلب المجموعة الأقرب الينا اهتمامنا المباشر ، بينما نكون مدركين لوجود المجموعات الأخرى ، ولن نفتقدهم الا اذا تحركوا فجأة ·

ولزيادة التركيز دراميا على الموقف فى مجموعة المستوى الأمامى يمكن للمجموعات الأخرى عند لحظة معينة أن تحطم دوائر الاهتمـــام المغلقة وتستدير لتنظر الى المجموعة القريبة منا ·

وتقدم لنا المعالجة الثانية تنويعة أخرى : أن تبقى مجموعة المستوى الأمامى ثابتة لا تتحرك ، بينما تتاح للمجموعات الاضافية حرية الحركة عبر الشاشة · كما فى حالة المرور فى الشارع ، أو حركة الراقصين فى صالة الرقص ·

ويجب ألا تكون هذه الحركات واضحة وجلية ، والا فانها تتعارض مع الحدث الذى يدور فى المستوى الأمامى ·

٤
مبـدأ المثلث

● أوضاع الجسم الأساسية

تضم كل مشاهد الحوار اثنين من الممثلين الرئيسيين • ويمكن وضع هذين الممثلين المهيمنين على المشـــهد الســينمائى فى ترتيب واحد من ترتيبين خطيين :

تكوين الخط المستقيم

وعلاقة الزاوية القائمة •

وشكل ١٦ يصور هذا المفهوم •

ومن خلال هذين الترتيبين يمكننا أن نحصل على أربع علاقات بين أجسام الممثلين أثناء تبادل الحوار :

١ – يواجه الممثلان أحدهما الآخر •

٢ – يجلس الممثلان جنبا الى جنب •

٣ – يدير أحد الممثلين ظهره تجاه الآخر •

٤ – يجلسان وظهر كل منهما تجاه الآخر • (شكل ١٧) •

ويمكن لجسم الانسان أن يتخذ أحد الأوضاع الآتية :

١ – أن يرقد (ووجهه الى أسفل أو الى أعلى أو يرقد على جانبه) •

٢ – أن يركع على ركبتيه (بحيث يكون صدره معتدلا ، أو جالسا على عقبيه ، أو منحنيا الى الأمام وكوعاه على الأرض) •

٣ – أن يجلس (فى وضع القرفصـــاء أو بأى ارتفاع يسمح به الشىء الذى يجلس عليه الجسم) •

٤ – أن يتكىء (اما الى الوراء مسنودا الى سطح قوى ، أو الى الأمام مستندا على كوعيه) •

٥ – أن يقف (معتدلا أو مائلا الى أحـد الجوانب مستخدما يده كدعامة) •

ويمكن للشخصين أن يتخذا أحد هذه الأوضاع معا أو أن يتم اختيار وضع مختلف لكل منهما • وفى الحالة الأخيرة نجد أن هناك عددا من التركيبات المتنوعة : زاويات خطية متنوعة ، وعلاقات بين الأجسام

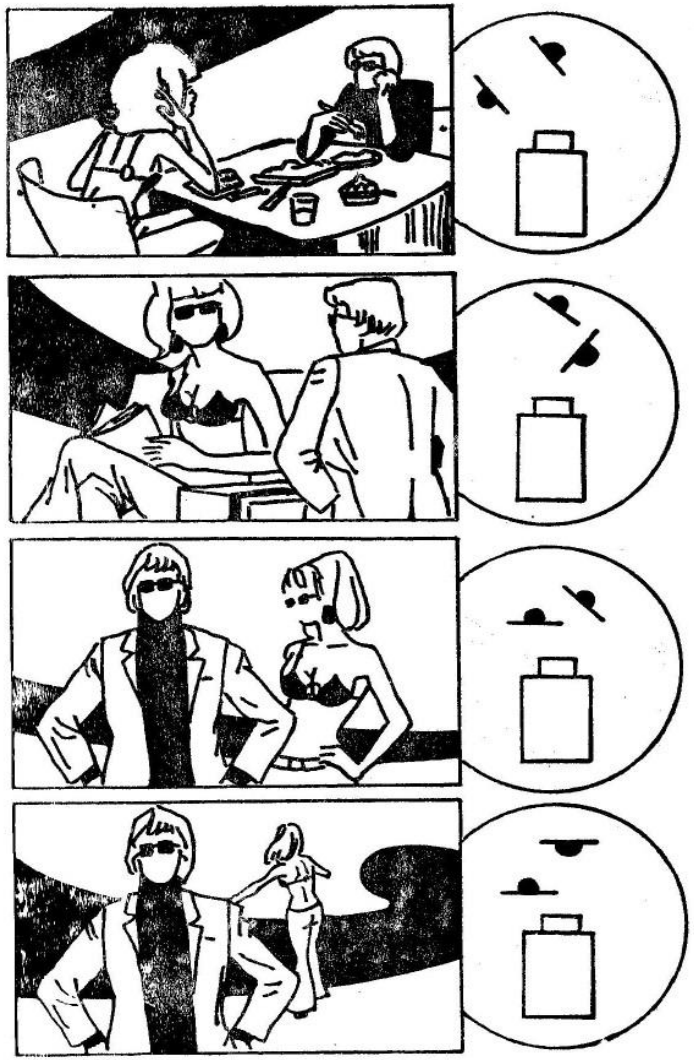
شكل ١٦ يمكن وضع الممثلين فى واحد من ترتيبين خطيين ، اما الخط المستقيم أو الزاوية القائمة •

وأوضاع الأجسام ، مما يوفر فى النهاية تشكيلة واسعة من العرض المرئى للتأكيد الدرامى للحوار المتبادل بين شخصين ثابتين •

ويمكن القول بأن هناك بين كل شخصين يتكلمـان معـــا يتدفق **خط من الاهتمام** • ولهذا الخط مسار مستقيم •

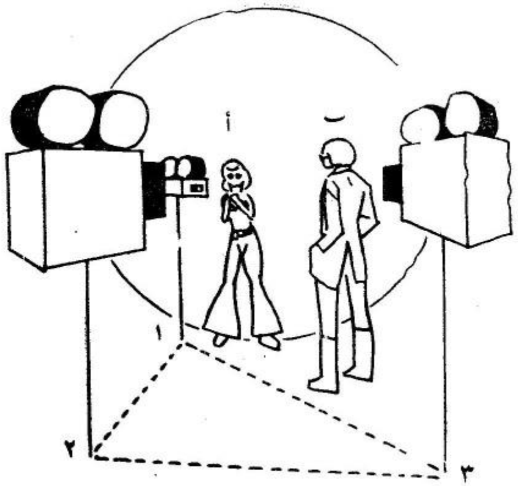
● خط الاهتمام

ويعتمد خط الاهتمام line of interest بين كل اثنين من الممثلين الرئيسيين فى المشهد ، على اتجاه النظرات المتبادلة بينهما • ويمكن ملاحظة خط الاهتمام هذا من ثلاثة أوضاع قصوى • وهذه الأوضاع الثلاثة القصوى تكون فيما بينها شكلا مثلثا قاعدته توازى خط الاهتمام (شكل ١٨) •



شكل ١٧ العلاقات الأربع الأساسية للأجسام عندما يشترك ممثلان فى حوار •

وتكون وجهات نظر آلة التصوير من أجل اللقطات الرئيسية ، عند زوايا هذا المثلث • والميزة الرئيسية فى هذا هى أن يكون كل ممثل فى نفس الجانب من الشاشة فى كل لقطة ، فيكون الممثل أ فى الجانب



شكل ١٨ الأوضاع الثلاثة الأساسية فى شكل المثلث لتغطية شخصين بينهما خط اهتمام مشترك •

الأيسر والممثل ب فى الجانب الأيمن • (شكل ١٩) •

ويمكن اعداد مثلثين لأوضاع التصوير ، يقع كل منهما على أحد جانبى خط الاهتمام (شكل ٢٠) •

ولكن لا يمكننا أن نقطع بنجاح من وضع لآلة التصوير فى أحد المثلثين الى وضع فى المثلث الآخر • واذا فعلنا هذا فاننا سنربك المتفرجين، لأن استخدام وضعين للتصوير فى المثلثين المختلفين لن يقدم لنا موقعا ثابتا للممثلين على نفس المساحة من الشاشة ، مثلما ذكرنا فى الفصل السابق عند مناقشة انسجام اللقطات •

ان القاعدة الأساسية فى مبدأ المثلث the triangle principle للتصوير ، هو أن تختار أحد جانبى خط الاهتمام وتلتزم به • وهذا هو واحد من مبادىء اللغة السينمائية ومن أجدرها بالاحترام • ومن الممكن الخروج على هذا المبدأ بطبيعة الحال • وسنناقش فيما بعد الطريقة المناسبة لذلك •

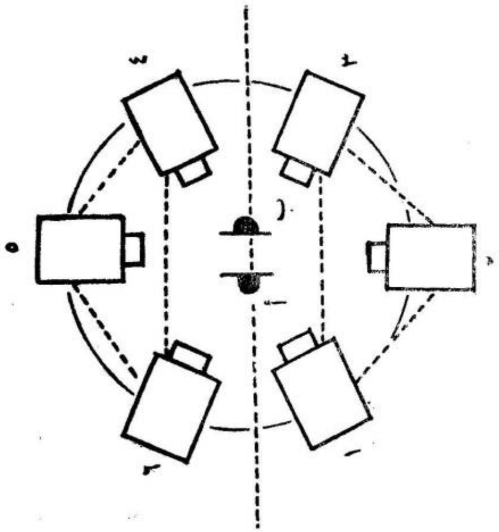
● أهمية الرؤوس

عندما يقف ممثلان وجها لوجه ، أو يجلسان بحيث يواجه كل منهما الآخر ، يصبح من السهل أن تحدد خط الاهتمام المتدفق بينهما • أما اذا

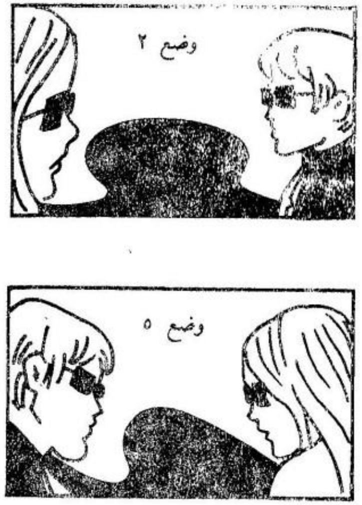
شكل ١٩ الأوضاع الثابتة على الشاشة لكلا الممثلين والتى نضمنها باستخدام مبدأ المثلث لكى تغطى آلة التصوير مشهد حوار بين شخصين ثابتين • لاحظ كيف أن الفتاة أ موجودة دائما فى الجانب الأيسر من الشاشة فى اللقطات الثلاث والرجل ب موجود فى القطاع الأيمن من الشاشة •

كان الممثلان يرقدان وجسماهما متوازيان أو ممتدان فى اتجاهين متقابلين ، فسيبدو الأمر أكثر صعوبة • الا أنه يصبح أمرا سهلا تماما اذا ما تذكرنا أن النقطتين المهمتين فى الشخصين المشتركين فى الحوار هما رأس كل منهما •

ان رأسيهما يشدان انتباهنا مباشرة ، مهما كان وضع جسميهما ، لأن الرأس هى مصدر الحديث ، ولأن العينين هما أقوى محدد للاتجاه



شكل ٢٠ يمكن استخدام مثلثين يقع كل منهما على أحد جانبى خط الاهتمام • يلزمنا اختيار أحدهما والاستغناء عن الآخر •



شكل ٢١ وضعان متعارضان على زاوية قائمة بالنسبة لخط الاهتمام ، الوضع ٢ والوضع ٥ •

يملكه الانسان لتوجيه الاهتمام • وبناء على هذا فان وضـــع الجسمين لا يهمنا فى الواقع ، انما الرأسان هما المهمان • وحتى فى المواقف التى يدير فيها أحد الممثلين ظهره الى الآخر ، أو يكون فيها ظهر كل منهما تجاه الآخر ، فان خط الاهتمام يمر بين رأسيهما • وفى كل المشاهد السينمائية، يجب أن يتدفق خط الاهتمام بين رأسى الممثلين الرئيسيين •

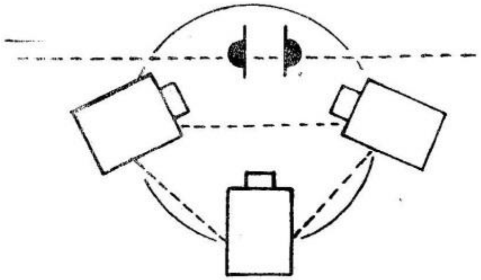
● خمس تنويعات أساسية لمبدأ المثلث

يمكن تغطية تكوين الخط المستقيم من الناحية المرئية باستخدام ثلاثة ترتيبات مختلفة لمبدأ المثلث للتصوير • وعندما يكون الممثلان فى علاقة الزاوية القائمة يمكن استخدام ترتيبين فقط لمبدأ المثلث للتصوير • ولنفحص الآن كلا من هذه التنويعات الخمس على انفراد •

الزوايا العكسية الخارجية

ان الموقعين فى طرفى قاعدة مثلث التصوير (الموازية لخط الاهتمام فى هذا المنظر) يقدمان لنا التنويعات الثلاث التى يمكن أن يغطيها تكوين الخط المستقيم للشخصين • اذ يمكن لكل من آلتى التصوير الموضوعتين فى هاتين النقطتين أن تدور على محورها لتحصل على ثلاثة أوضاع متباينة• ويمكن تطبيق كل من هذه الأوضاع فى أزواج منها • ونعنى بهذا أن كلا من زاويتى التصوير عند طرفى قاعدة المثلث لها وضع آخر مماثل تماما من حيث علاقتها بالممثلين •

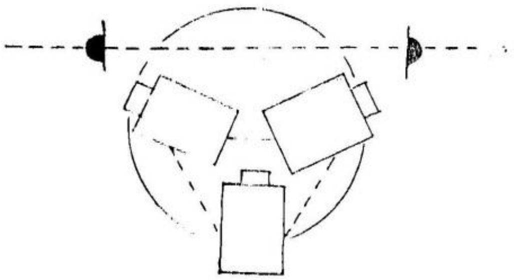
وفى التنويعة الأولى ، يكون كل من وضعى التصوير على طرفى قاعدة المثلث من وراء ظهر أحد الشخصين الرئيسيين وموجها اليهما بزاوية قريبة من خط الاهتمام بينهما ، وتغطيهما معا (شكل ٢٢) •



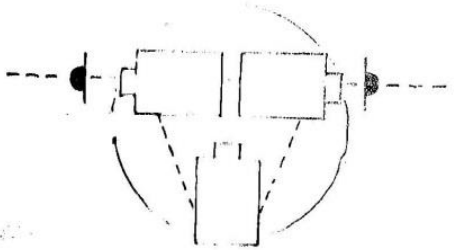
شكل ٢٢ زوايا عكسية خارجية • آلتا التصوير فى الوضعين الموازيين لخط الاهتمام موجهتان الى الداخل تجاه الشخصين • لاحظ ان الرمز يمثل شخصا ، والجزء المسطح من الرمز يمثل وجه هذا الشخص •

الزوايا العكسية الداخلية

وفى التنويعة الثانية ، توضع آلتان للتصوير بين الممثلين الاثنين بحيث تكون كل منهما متجهة الى خارج شكل المثلث وقريبة من خـط الاهتمـــام ، وان لم تكن تعبر عن وجهة نظر كل ممثل منهما • وفى كلتا الحالتين فان العلاقة تختلف عن حالة المواجهة المباشرة ، وان كانت قريبة منها فى الواقع • (شكل ٢٣) •



شكل ٢٣ زوايا عكسية داخلية • فى هذه التنويعة ، وضعا التصوير يوازيان خط الاهتمام ويتجهان الى الخارج ، لتغطية كل ممثل على انفراد •

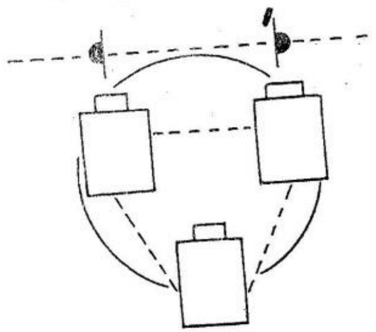


شكل ٢٤ زوايا تصوير ذاتية • اذا كان وضعا التصوير ظهرا لظهر وعلى نفس خط الاهتمام ، فان التنويعة تصبح وجهة النظر الذاتية للممثل الذى لا يظهر فى اللقطة •

وعندما تدير كل من آلتى التصوير ظهرها للأخرى فان النتيجة تعبر عن وجهة النظر الذاتية للممثل الذى لا يظهر فى اللقطة • (شكل ٢٤) •

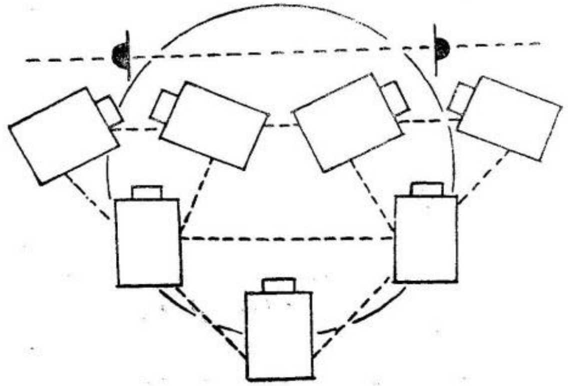
الأوضاع المتوازية

وفى التنويعة الثالثة يكون وضعا آلتى التصوير على طرفى قاعدة المثلث القريبة من خط الاهتمام ، وبحيث يتوازى المحوران البصريان لهما (شكل ٢٥) ، وتغطى كل منهما ممثلا واحدا على انفراد ٠



شكل ٢٥ أوضاع متوازية للتصوير ٠ وضعا آلتى التصوير وقد توازى المحوران البصريان لهما ٠ وكل منهما تغطى ممثلا واحدا على انفراد وتصوره من جانبه ٠

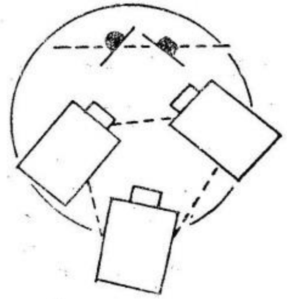
ويمكن الجمع بين المواقف الثلاثة السابق ذكرها لمضاعفة مواقع آلات التصوير ٠ ويوضح لنا شكل ٢٦ كيف يبدو هذا التجميع ٠ انها سبع وجهات نظر للتصوير يضمها المثلث ٠ ويمكن الجمع بين كل الأوضاع فى أزواج لتغطية كلا الممثلين ، فيما عدا الأوضاع الداخلية المتوازية التى تغطى كل ممثل على انفراد ٠



شكل ٢٦ يمكننا الجمع بين التنويعات الثلاث الاساسية المذكورة فى الاشكال السابقة فى شكل مثلث رئيسى ٠ وبذا نحصل على تغطية متنوعة ووافية لشخصين أثناء تبادل الحوار بينهما ٠

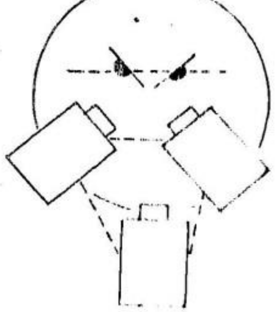
أوضاع الزاوية القائمة

عندما يقف الممثلان جنبا الى جنب على شكل L ، فان وجهتى نظر آلتى التصـــوير على **طرفى** قاعدة المثلث الوهمى تتخذان **علاقة الزاوية القائمة** ، قريبا من خط الاهتمام المار بين الممثلين ٠ وفى هذه الحالة تكون كل آلة تصوير أمام الاثنين ٠ (شكل ٢٧) ٠



شكل ٢٧ عندما يكون الممثلان جنبا الى جنب على شكل L ، تنشأ علاقة زاوية قائمة بين وضعى التصوير الموجودين عند قاعدة الشكل المثلث لاوضاع التصوير ٠

ويمكن ان يتم هذا الترتيب من خلف الاثنين ، وبذا نحصل على تنويعة جديدة لتغطية الحوار ، كما يتضح من شكل ٢٨ ٠

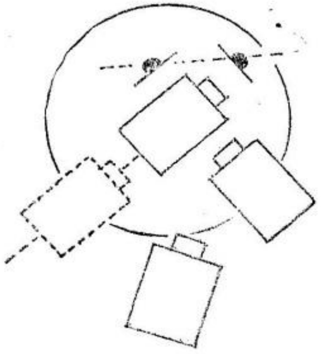


شكل ٢٨ لا يلزم ان يكون وضعا التصوير على زاوية قائمة امام الشخصين فقط ، بل يمكن ان يكونا من خلفهما أيضا ٠

المحور المرئى العام

لكى نغطى أحد الشخصين فقط فى لقطة رئيسية (ماستر) بينما نجمع بين الاثنين فى لقطة أخرى ، يلزم لاحدى آلتى التصوير الموضوعتين على طرفى قاعدة المثلث أن تكون قد **تقدمت الى الأمام على نفس محورها المرئى** visual axis .

واذا تقدمنا الى الأمام باحدى وجهتى النظر (سواء تم ذلك بالتحرك الفعلى لآلة التصوير أم بالتغيير البصرى لها) فاننا نحصل على لقطة قريبة للممثل المختار ، وبذا نميزه عن زميله ٠ ويوضح شكل ٢٩ هذا الترتيب ٠



شكل ٢٩ التقدم على المحور المرئى المشترك لآلة التصوير ٠ لكى نحصل على تغطية لممثل منفرد فى المجموعة تتحرك احدى آلات التصوير الى الأمام على نفس المحور المرئى من أحد وضعى التصوير عند قاعدة المثلث ٠

ولا تستخدم التنويعات الأساسية الخمس لتغطية مشاهد الحوار الثابتة لعدد من الممثلين فقط ، بل تستخدم أيضا فى حالة حركة هؤلاء الممثلين على الشاشة ٠

● التركيز عن طريق التكوين

عندما يتحادث ممثلان معا وجها لوجه ، فان أقوى الأوضاع لتسجيل حوارهما هما الوضعان على طرفى قاعدة المثلث ، التى توازى خط الاهتمام ٠ ان الوضعين الأول والثالث فى ترتيب زوايا التصوير **العكسية الخارجية** external reverse ، لهما ميزة مباشرة عن الوضع الثانى لزاوية التصوير من رأس المثلث ٠ انهما يقدمان التكوين فى عمقه ، **لأن الشخصين من**

وجهة نظر آلة التصوير موجودان على مستويين مختلفين ٠٠ أحدهما قريب من آلة التصوير والآخر أبعد الى الوراء ٠

والميزة الثانية أن أحد الشخصين يواجه آلة التصوير ويحظى بكل انتباهنا ، بينما يعطينا الآخر ظهره ٠ وحسب اصطلاحات المسرح فان الممثل الأول له وضع الجسم المفتوح open body (مواجها المتفرجين) بينما للثانى وضع الجسم المقفول closed bcdy (وظهره للمتفرجين) ٠ وبالتالى يكون الممثل المواجه لآلة التصوير هو الممثل المهيمن ٠

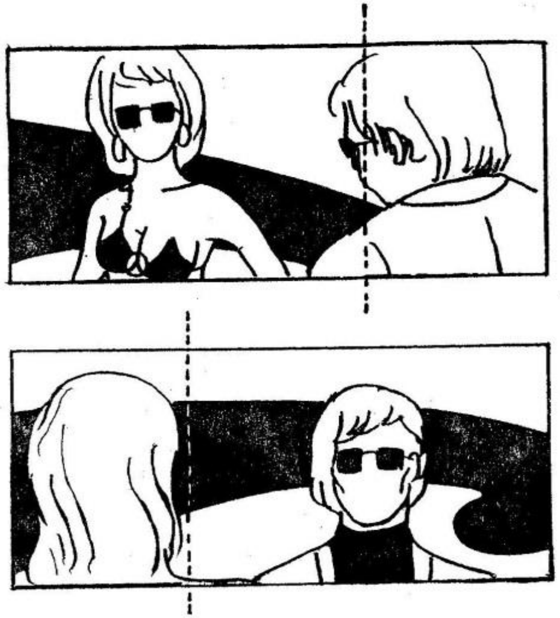
ويزداد هذا التركيز فى حالة الظهور على الشاشة عن طريق توزيع حيز الشاشة داخل تكوين اللقطة ، كما يتضح من شكل ٣٠ ٠

شكل ٣٠ يمكننا التركيز عن طريق التكوين فى اللقطتين الرئيسيتين العكسيتين الخارجيتين باعطاء ثلثى مساحة الشاشة للممثل الذى يواجه آلة التصوير ، والثلث الباقى للممثل الذى يوجه ظهره الى آلة التصوير ٠

وفى حالة الشاشة العادية (بنسبة ٣ : ٤) يحتل الممثل الذى يتحدث ثلثى مساحة الشاشة ، بينما يحتل شريكه فى الحوار الثلث الباقى فقط ٠

واذا كان الآخر خارج الوضوح البؤرى out of focus قليلا ، فان التركيز على الممثل المتحدث سيزداد قوة ٠

والوضع الثانى فى تدبير المثلث هو أضعف الأوضاع الثلاثة ٠ انه يرى الممثلين من الجانب (وضع نصف مفتوح للجسم) ويصورهما على نفس

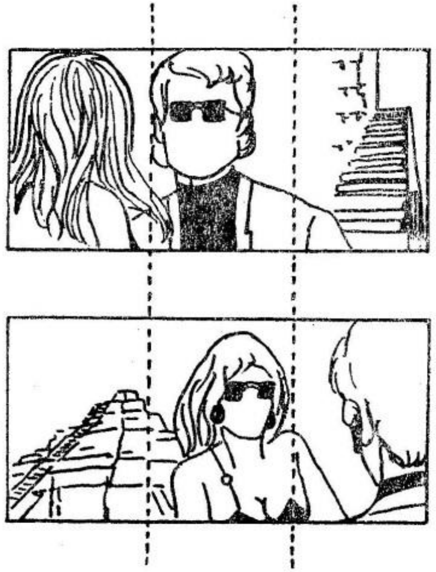


شكل ٣١ تنطبق علاقة الثلثين والثلث فى مبدأ توزيع مساحة الشاشة على التكوين المرئى ، فى حالة الشاشة العريضة أيضا ٠

المستوى وبنفس الحيز على الشاشة ٠ ونحتفظ بهذا الوضع لبداية ونهاية كل مشهد حوار ٠ كما نستخدمه ليوفر راحة فى ايقاع تقطيع المشهد أو ليسبق تغييرا فى نموذج التقطيع والتركيب ٠

كما أن علاقة الثلثين والثلث فى الحيز ، التى ذكرناها منذ قليل ، تنطبق أيضا فى حالة الشاشة العريضة ، كما فى شكل ٣١ ٠

الا أن لقطات الحوار بين شخصين نراهما فى لقطات قريبة فى حالة الشاشة العريضة ، لا ترتاح اليها العين من حيث وجهة النظر المرئية ، نظرا لكبر الحيز الذى يتغير بين كل لقطة والتى تليها ٠ ان الشاشة مقسمة الى ثلاثة أقسام رأسية متساوية من أجل أغراض التكوين ٠ وهنا يظهر الممثل الذى يبدو وجهه فى اللقطة العكسية فى الثلث الأوسط منها دائما ٠ ويعنى هذا أن الممثل ب يكون فى منتصف الشاشة عند التصوير من الوضع الأول ، ويكون الممثل أ فى منتصف الشاشة عند التصوير فى الوضع الثالث ٠ وفى شكل ٣٢ يستقر تكوين الصورة بثقله على الجانب الأيسر ثم يستقر على الجانب الأيمن فى اللقطة التالية ٠ ويمكن ملء الثلث الباقى من الشاشة بشىء فى المستوى الخلفى أو ببعض تفاصيل الحركة ، وذلك لموازنة تكوين المستوى الأمامى ٠



شكل ٣٢ عندما نقسم الشاشة الى ثلاثة قطاعات متساوية ، يمكننا ان نضع الممثل المهيمن فى وسط الشاشة دون ان نكسر مبدا المثلث لأوضاع التصوير ٠ وهكذا يتركز الانتباه دائما عن منتصف الشاشة ٠

ويستقر انتباه المتفرجين بهذه الطريقة على منتصف الشاشة فى كل الأوقات ، دون أن نخرج عن مبدأ المثلث لأوضاع آلة التصوير ٠ ويمكن تطبيق هذا الحل فى حالة الشاشة العادية أيضا ، ولكن بدون النتائج المبهرة مرئيا والتى تملكها الشاشة العريضة ، وخاصة فى اللقطات القريبة واللقطات المتوسطة ٠

أنواع التركيز المرئى

الآن وقد عم استخدام الشاشة العريضة فان عددا من صانعى الأفلام يستغلون الشاشة ذات شكل المستطيل الطويل للمغامرة بتجربة بعض التضاد فى التكوين عند استخدامهم لما أسميته لقطات الزوايا العكسية الخارجية ٠

ان الممثل فى المستوى الأمامى يحجب نصف الشاشة بجسمه ٠ وغالبا ما تكون الاضاءة الساقطة عليه خفيفة ، بحيث يبدو فى الظل

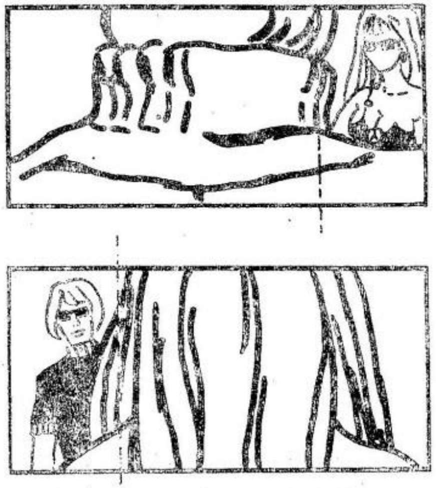
(سلويت) . أما الممثل الذى يواجه آلة التصوير فى المستوى الخلفى فتسقط عليه اضاءة ساطعة ، بحيث تنتقل المساحات المضاءة من اليسار الى اليمين ثم تعود بالعكس عندما يتم استخدام كل لقطة عكسية بالتبادل (شكل ٣٣) .

شكل ٣٣ يتم حجب نصف مساحة الشاشة بجسم الممثل الموجود فى المستوى الأمامى ، والذى تسلط على ظهره أقل اضاءة ممكنة ، للتركيز على جسم الممثل الموجود فى المستوى الخلفى والمسلطة عليه اضاءة ساطعة .

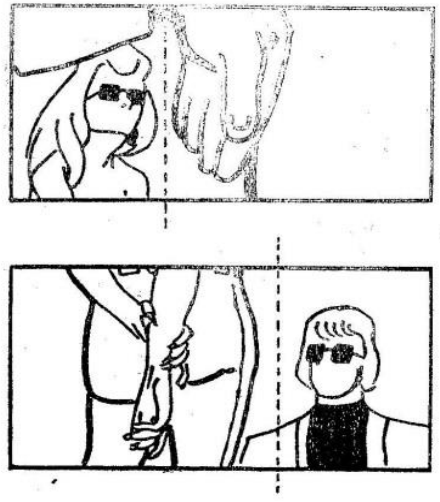
والتصرف التالى هو أن يزيد ال[illegible]انى من مساحة الشاشة الممنوحة للممثل فى المستوى الأمامى الذى يدير ظهره تجاه المتفرجين والذى تقل اضاءته الى الحد الأدنى . وبهذا [illegible] أغلب مساحة الشاشة للممثل المستوى الأمامى ولا يتبقى الا جزء صغير من الشاشة لكى ترى فيه الممثل المهيمن وهو فى المستوى الخلفى (شكل ٣٤) .

وهذه الوسيلة مفيدة [illegible] لفت النظر ، لأن انتباهنا يتركز على مساحة صغيرة من الشاشة ، فى أعلاها غالبا ، أو فى أسفلها فى مرات قليلة . ان الزوايا العليا [illegible] والسفلى من الشاشة تتعارض مع بعضها من لقطة الى أخرى ، [illegible] استخدام وضع تصوير الزوايا المعكوسة الخارجية وتركيبها [illegible] .

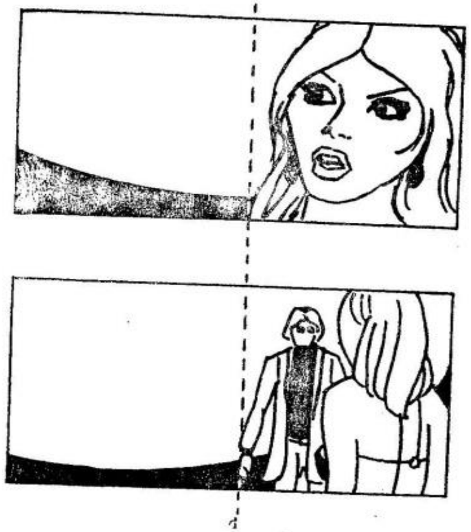
وعند الجمع بين أوضاع التصوير العكسية الداخلية internal reverse مع الخارجية ، فان بعض صانعى الأفلام يضعون



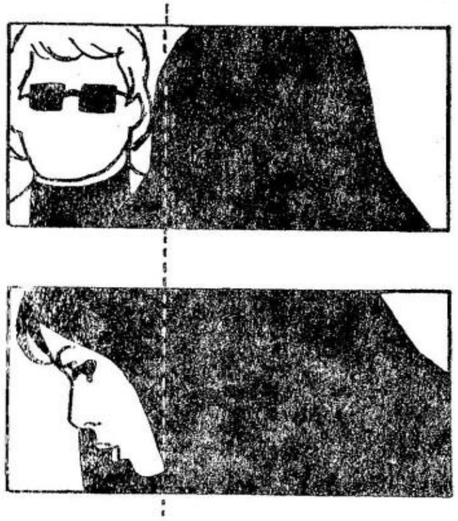
شكل ٣٤ هنا نستخدم جزءا صغيرا فى أعلى الشاشة ليظهر فيه الممثل المهيمن ، فى كل لقطة رئيسية عكسية .



شكل ٣٥ فى هذا المثال نستخدم جزءا صغيرا فى أسفل الشاشة لظهور الممثل الرئيسى فى كل لقطة رئيسية عكسية .



شكل ٣٦ زاوية عكسية داخلية وزاوية عكسية خارجية تستخدمان تكوينا مرئيا يحصر الشخصين فى نفس المساحة الرأسية من الشاشة ٠



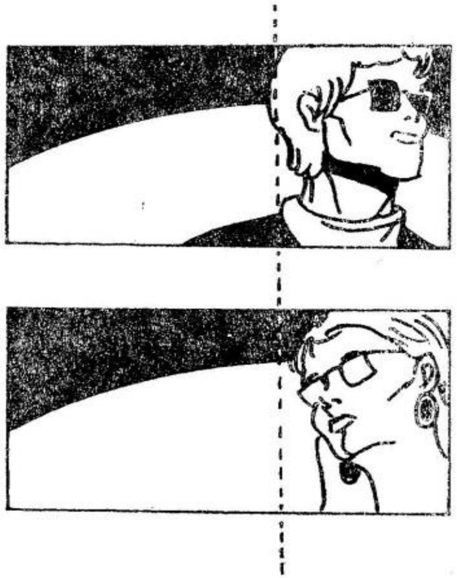
شكل ٣٧ الاحتفاظ بمركز الاهتمام فى الجانب الأيسر من الصورة فى كلتا اللقطتين الرئيسيتين ٠ وتبقى بقية الشاشة مظلمة للتركيز على المساحة المضاءة جيدا ٠ لقد استخدم المخرج سيدنى فورى مثل هذه تكوينات من هذا النوع فى افلامه ، وخاصة فى « ملف ابكريس » و « ابالوزا » و « العداء الدارى » ٠

المثلين بعيدا عن الوسط فى كلتا اللقطتين قريبا من أحد الجانبين ٠ ثم يشغل ثلثى الشاشة الفارغين بالألوان أو بأشكال ثابتة لا تتعارض مع المثلين ٠ ويوضح شكل ٣٦ هذا المفهوم ٠

وفى حالات أخرى تحجب مساحة داكنة نفس ثلثى الشاشة فى كلتا اللقطتين ، وذلك للحصول على التأثير نفسه ، كما نرى فى شكل ٣٧ ٠

ويسرى هذا الأسلوب أيضا على أوضاع التصوير العكسية الداخلية٠ فكل من وضعى آلة التصوير يغطى كلا من المثلين على انفراد ٠ ويشغل كل من المثلين نفس المساحة من الشاشة فى كل لقطة عكسية ٠

ويبقى ثلثا مساحة الشاشة فى كلا التكوينين التصويرين خاويين (شكل ٣٨) ٠



شكل ٣٨ تم استخدام لقطتين عكسيتين داخليتين فى هذا المثال ، مع شغل نفس المساحة من الشاشة لتصوير الشخصين ٠ لا حظ تضاد النظرات التى تربط بين كل من الممثلين مرئيا ٠

والعلاقة العادية بين لقطتين عكسيتين داخليتين هى أن نملأ ثلثى مساحة الشاشة بجسم الممثل الظاهر فى اللقطة ، تاركين ثلث المساحة أمامه حرا ، بحيث يضم التكوين حيزا للتنفس أمامه (شكل ٣٩) ٠

لقد استخدم **جـ٠ البيكوكو** فى فيلمه « **فأر أمريكا** » (١٩٦٢)

شكل ٣٩ تم استخدام ثلثى مساحة الشاشة فى كل لقطة رئيسية ليشغلها الممثل المنفرد ، تاركين حيزا أمامه للتنفس ، وبذا نحصل على تكوين مرئى ممتع •

شكل ٤٠ طريقة غريبة لوضع شخصين داخل تكوين لقطتين رئيسيتين عكسيتين • وتاثير الصدمة هنا قد يساعد على الاحساس بالاغتراب فى هذا المنظر •

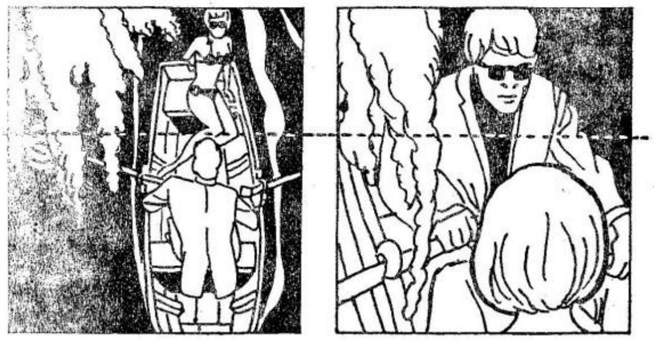
[illegible] العريضة لكى يكون أزواجا غير عادية من لقطات [illegible] •

ويوضح شكل ٤٠ كيف كان ينسق الممثلين داخل اطار الصورة على الجانبين المتضادين من الشاشة بين كل لقطة والتى تليها •

كما طبق نفس المفهوم فى التكوين على تقابل اللقطات العكسية الداخلية ، كما يتضح من شكل ٤١ •

وسرعان ما تلفت هذه الأنواع من التكوين انتباه المتفرج وتصرفه عن

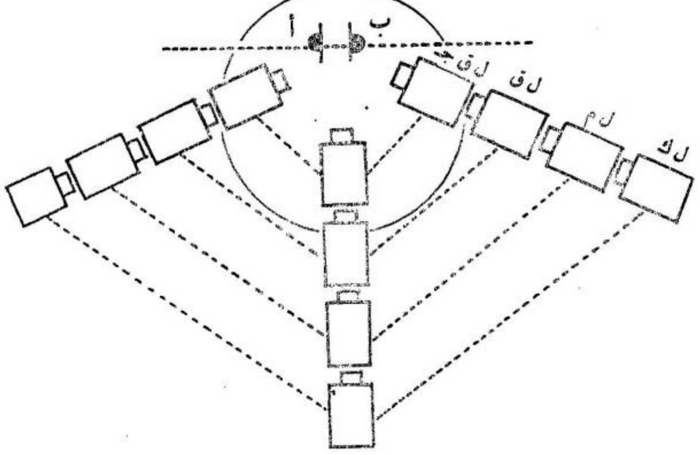
شكل ٤١ هنا يقترب وجه الممثل من أحد جانبى الشاشة ، تاركا نصفها خاليا وراءه • وهذه الطريقة غير العادية فى تكوين لقطتين رئيسيتين عكسيتين داخليتين مرتبطتين تضيف جمالا مرئيا خاصا للمشهد •



شكل ٤٢ لقطتان عكسيتان خارجيتان من خلف الممثلين مباشرة ، على نفس خط الاهتمام • والزاوية العالية هنا هى التى سمحت بهذا التخطيط •

روح المشهد وجوه · ومع ذلك ، ففى بعض الأنواع من المواقف مثل مشاهد الحب الحميمية ، نجد أنها قد تضفى عدم اتزان عجيب يزيد من وقع الموقف · ويمكن تطبيق زوايا التصـــوير العكسية الخارجية من عدة ارتفاعات مختلفة على نفس خط الاهتمام اذا ما وضعنا ممثلا فى أسفل الصورة ووضعنا الآخر فى النصف العلوى · ويمكنك أن تبدل بين موقعيهما على الشاشة فى اللقطة العكسية (شكل ٤٢) ·

هذه المبادىء ليست قاصرة على اللقطات القريبة · فمن الأركان الثلاثة للمثلث تخرج خطوط محورية يمكن أن تستقر عليهـــا آلة التصـــوير للحصول على لقطات قريبة ولقطات متوسطة ولقطات كاملة (شكل ٤٣) ·



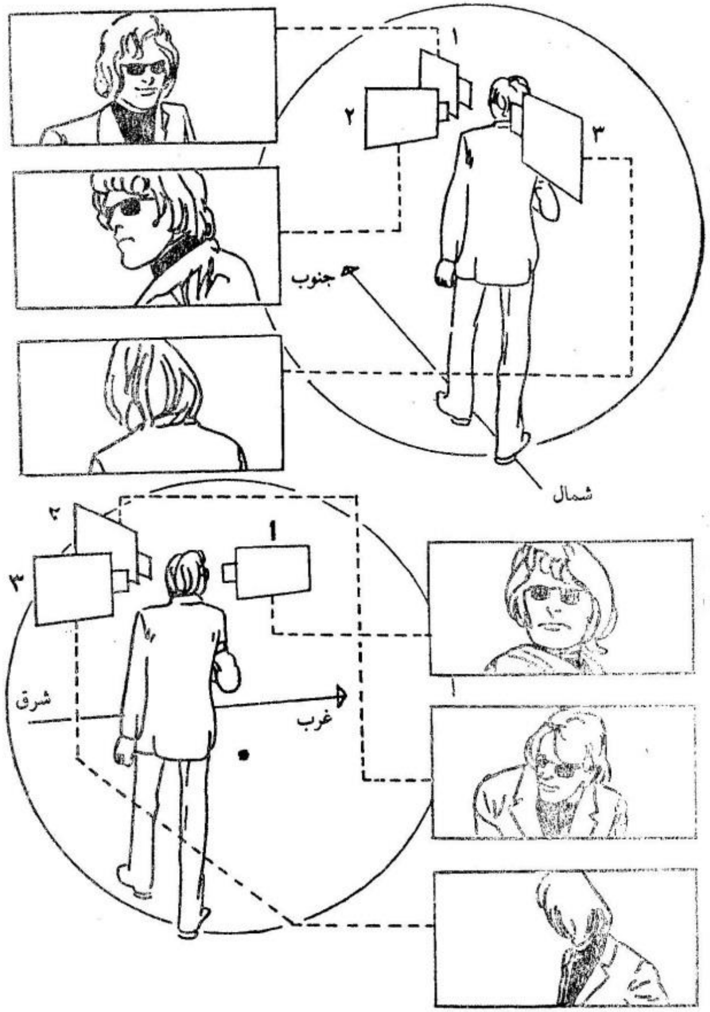
شكل ٤٣ من رءوس مثلث أوضاع التصوير تمتد خطوط محورية يمكن أن تستقر عليها آلة التصوير وعلى أى مسافة مطلوبة لتغطية الشخصين الرئيسيين فى المشهد ·

وسنرى الآن كيفية تطبيق هذا المبدأ على مشهد للحوار يتضمن شخصين أو أكثر · وسنستخدم كل وضع تصوير فى المثلث للحصول على لقطة رئيسية (ماستر) · وتتم تغطية المشهد باكمله من كل وضـــع للتصوير ، ومن وجهتين للنظر على الأقل · والمقصود هنا هو أن نركب هذه اللقطات الرئيسية معا لكى نحصل على التغطية المرئية الكاملة ·

وقبل أن نصل الى هذه الوصفات ، لنفحص أولا كيف يمكن تطبيق مبدأ المثلث لتغطية ممثل واحد ·

● مبدأ المثلث : شخص واحد

فى الســـينما ، كمـا فى الحيـاة ، يمكن لشـخص أن يتحدث وحده فى مونولوج ، أو أن يتحدث مع نفسه فى ديالوج · ويمكن فى السينما أن تصبح الأفكار الداخلية مسموعة · وهى وسيلة مستخدمة فى الأدب



شكل ٤٤ يتحكم اتجاه نظرة الممثل المنفرد فى مكان وضع آلة التصوير داخل شكل المثلث ·

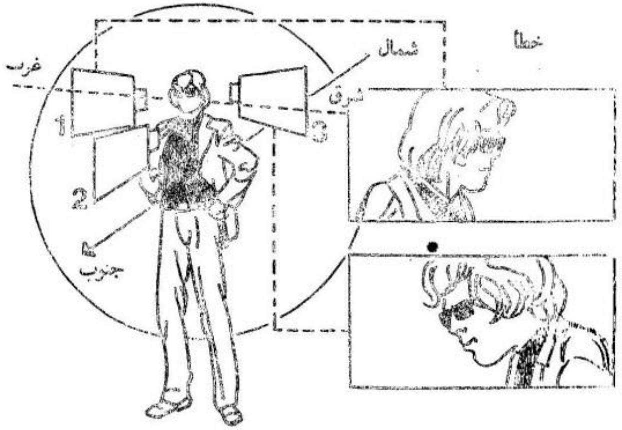
والمسرح والاذاعة ، سواء فى صيغة المضارع أو الماضى أو المستقبل •

ويمكن فى السينما تسجيل النفس الداخلية بطريق مباشر ، سواء أكان الذى يتحدث هو الصوت الداخلى أم الخارجى للممثل ، أو سواء كان هناك حوار يدور بين هذين الصوتين • وعندما نسمع الصوت الداخلى تكون شفتا الممثل مقفولتين • وقد يعبر بتقاطيع وجهه ، ولكن لا يوجد تزامن صوتى مع حركة الشفاه • ويمكننا أن نستعيض عن الصـوت الداخلى بأصوات للبطل نتذكرها أو نتخيلها •

واتجاه نظرته المحدقة طوال الوقت تسيطر على العرض المرئى للممثل الوحيد • ويمتد خط الاهتمام من عينيه الى الشيء الذى يحدق فيه • وعندما نستقر على هذا الخط يمكننا تطبيق أوضاع التصوير عند أطراف المثلث • حتى اذا لم نتعرف على الشيء الذى يحدق فيه ، أو اذا كان يحدق فى فراغ • وقد لا يكون الممثل ثابتا •• يمكنه أن يكتب أو يرسم أو ينشغل فى عمل يدوى •• ولكن دون أن يتحرك من مكانه المحدد • ان اتجاه تحديقه يصبح هو خط الاهتمام بالنسبة لنا ، حتى لو حرك رأسه جانبا (شكل ٤٤) •

أما اذا كان الممثل الوحيد ينظر أمامه مباشرة ، فان خط الاهتمام يتجه من الشمال الى الجنوب بالنسبة لجسمه • واذا أدار رأسه الى أحد الجانبين فان الخط يمتد من الشرق الى الغرب •

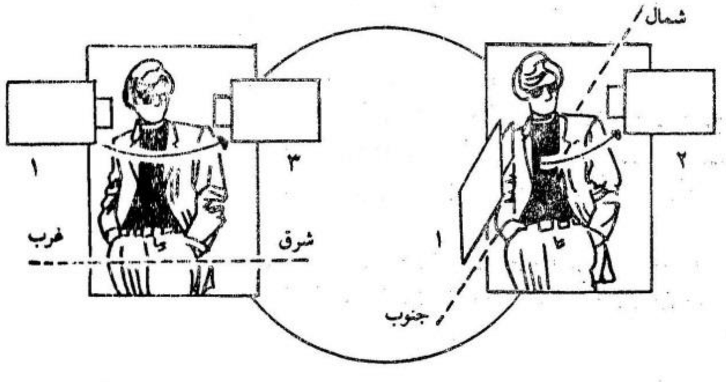
واذا نظر الممثل أمامه مباشرة فلا يمكننا استخدام محور الشرق ـ



شكل ٤٥ اذا نظر الممثل المنفرد أمامه مباشرة (شمال ـ جنوب) الا يمكننا استخدام محور شرق ـ غرب لوضع آلة التصوير • ان اللقطات العكسية الخارجية هنا تسبب تضاربا فى اتجاه النظرة ، وهذا خطأ •

الغرب لوضع آلة التصوير • ان الاحساس بالاتجاه يختل اذا استخدمنا لقطة عكسية مباشرة وراء أخرى تقابلها • افحص شكل ٤٥ •

وبالمثل اذا كانت آلة التصوير على محور الشمال ـ الجنوب عندما يكون ممثلنا الوحيد يتجه بنظره جانبا ، فسوف يختل الأمر أيضا • يجب أن يرتبط اتجاه نظرته بخط الاهتمام ، مع جعل قاعدة مثلث أوضاع التصوير موازية لذلك الخط •



شكل ٤٦ عندما يدير الممثل المنفرد رأسه فى نصف دائرة فيمكننا تغطية ذلك بآلة تصوير تستخدم محور شرق ـ غرب • أما فى حالة دوران الرأس فى زاوية قائمة فقط فتكفى آلة تصوير تستخدم محور شمال ـ جنوب •

وسوف يتغير اتجاه خط الاهتمام اذا حرك الممثل الوحيد رأسه من جانب الى آخر ، وهناك احتمالان لتغطية ذلك :

١ ـ دوران الرأس خلال ١٨٠ درجة يمكن تغطيته بآلة تصـوير تستخدم محور شرق ـ غرب •

٢ ـ دوران الرأس خلال ٩٠ درجة يمكن تغطيته بآلة تصـوير تستخدم محور شمال ـ جنوب •

وشكل ٤٦ يوضح كلتا الحالتين ، اللتين يلزم فيهما تعديل التغطية بآلة التصوير من رءوس المثلث •

٥

حــوار بين اثنين

الوصفات المرئية التى تغطى الحوار قليلة فى عددها .. بالرغم من امكان الحصول على تنويعات متعددة منها ، عن طريق الملابس والمناظر الخلفية والاضاءة .. الخ .

ان الوضعين القويين لآلة التصوير الموازيين لخط الاهتمام هما المكانان اللذان يمكن منهما تصوير لقطات رئيسية لتغطية الحوار الثابت بدون حركة . ونبدأ بتغطية المنظر جزئيا أو بالكامل من أحد وضعى التصوير ، ثم نكرره من الوضع الآخر لكى يتم تقطيع اللقطات وتركيبها بالتوازى فيما بعد .

ونجد ، اعتمادا على العمل من هذين الوضعين المهيمنين للتصوير ، أن التحليل التالى يعتمد أساسا على التنويعات الخمس للتصوير من أطراف المثلث ، التى فحصناها فى الفصل السابق .

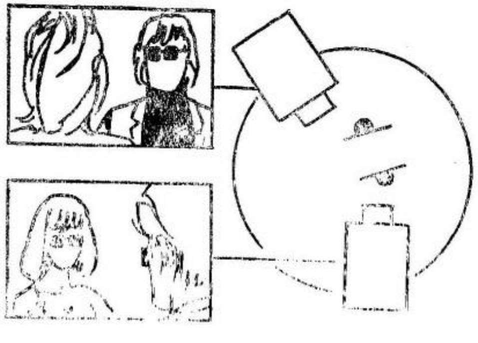
● وجها لوجه

أبسط معالجة للحوار وجهـــا لوجه هى أن نســتخدم مجموعة من اللقطات العكسية الخارجية . ويظهر أحد الممثلين فى المستوى الأمامى (وظهره تجاهنا) فى لقطات عكسية خارجية ، بحيث لا يبرز طرف انفه من وراء حدود خده .. فلا يجب أن نرى أنفه اطلاقا من مثل هذه الزاوية . وما زال توزيع مساحة الشاشة بنسبة الثلث والثلثين أساسيا ، بالرغم من امكان استخدام التنويعات التى ناقشناها من قبل عند فحص مبدأ المثلث عند التصوير .

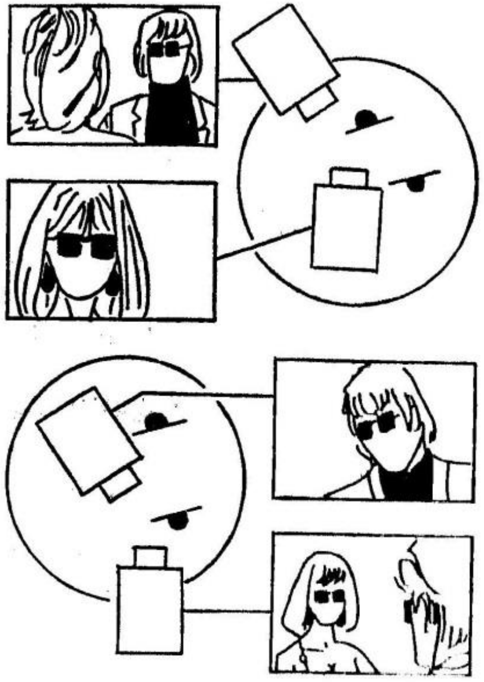
ويوضح شكل ٤٧ التدبير النموذجى الكلاسيكى الذى يفضله صانعو الأفلام فى جميع أنحاء العالم .

ويمكننا الجمع بين لقطة عكســـية **داخلية** ولقطة أخرى عكســـية **خارجية** . والممثل الذى نختاره لهذا هو الأكثر هيمنة . وهناك حلان متاحان (شكل ٤٨) .

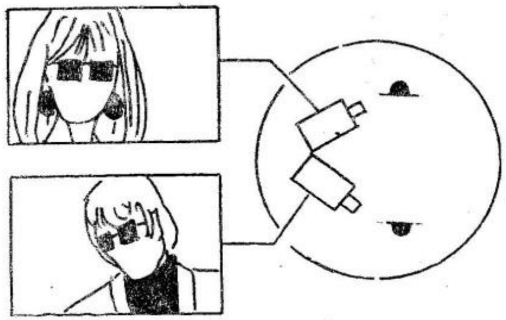
والاحتمال التالى هو أن نصور كلا من الشخصين على انفراد ، وذلك باستخدام لقطات عكسية داخلية . اننا هنا لا نرى الا ممثلا واحدا فى كل لقطة رئيسية (شكل ٤٩) .



شكل ٤٧ حوار بين شخصين . هذا هو تكوين الصـــورة الأكثر استخداما فى حالة اللقطات الرئيسية العكسية الخارجية لشخصين يواجهان احدهما الآخر .



شكل ٤٨ احتمالان للجمع بين لقطة عكسية خارجية وأخرى عكسية داخلية .



شكل ٤٩ لقطتان عكسيتان داخليتان لتغطية كل من الشخصين على انفراد ·

● تباين فى العدد

ان الجمع بين اللقطة العكسية الخارجية واللقطة العكسية الداخلية يحدث **تباينا فى العدد** number contrast · فاللقطات العكسية الخارجية تضم الشخصين ، بينما تضم اللقطة العكسية الداخلية ممثلا واحدا فقط ·

وعلى هذا فلدينا الأوضاع الثلاثة التالية :

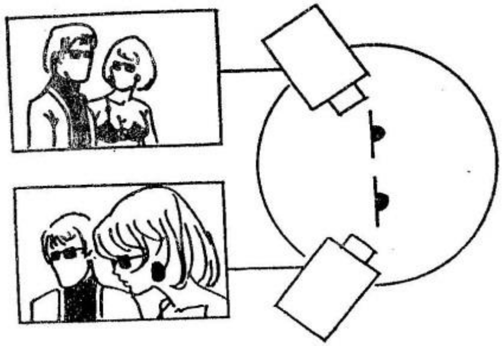
ممثلان مقابل ممثلين ·· عندما تكون اللقطتان الرئيسيتان من زاويتى تصوير عكسيتين خارجيتين ·

ممثلان مقابل ممثل ·· عندما تكون احدى اللقطتين الرئيسيتين خارجية والأخرى داخلية ·

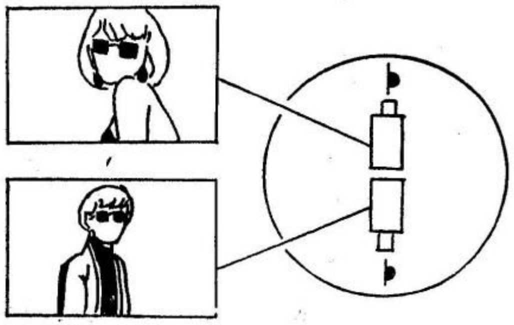
ممثل مقابل ممثل ·· عندما تكون اللقطتان الرئيسيتان من زاويتى تصوير عكسيتين داخليتين ·

● الممثلان جنبا الى جنب

عندما يكون الممثلان جنبا الى جنب فى تدبير على خط واحد ، فانهما يشتركان فى الاحساس بالاتجاه ·· كلاهما ينظران الى الأمام · ومع ذلك فليس هذا هو اتجاه خط الاهتمام بالنسبة لنا ·· انه يمر بين راسى الممثلين ·· انه نفس اتجاه نظرتيهما عندما ينظران أحدهما الى الآخر ، وهو خط العلاقة النفسية بينهما · وحتى اذا كانا لا ينظران أحدهما الى الآخر خلال المشهد جميعه ، واذا كانا فى حالة انطواء ، وأيديهما الى أسفل ، وعيونهما قد تكون مغلقة ، واذا كان صوتاهما يتوقفان من آن لآخر فى



شكل ٥٠ لقطات خارجية فى حالة وجود الشخصين على خط واحد وهما ينظران فى نفس الاتجاه ·



شكل ٥١ لقطات عكسية داخلية فى حالة شخصين جالسين فى المقعد الامامى للسيارة ·

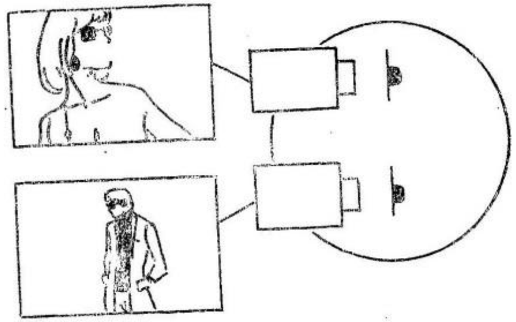
صمت طويل ·· حتى فى هذه الحالة ، لا يوجد ما يعوق الرباط الداخلى بين الاثنين ·

واحد الاحتمالات هو أن نستخدم الزوايا العكسية الخارجية (شكل ٥٠) ·

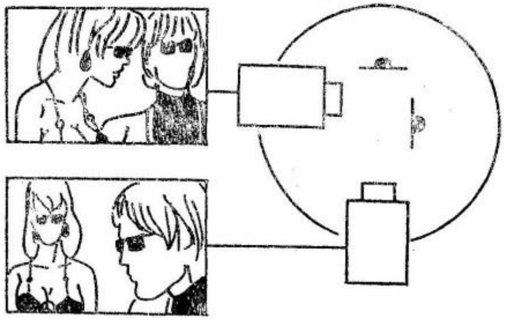
والاحتمال الثانى هو أن نستخدم الزوايا العكسية الداخلية كما يتضح من شكل ٥١ ·

اما الاحتمال الثالث فهو أن نستخدم وضعين متوازيين لآلة التصوير للقطة من الأمام كما يبدو فى شكل ٥٢ ·

وعندما يبدو لنا الممثلان فى المقعد الأمامى لسيارة تتحرك على



شكل ٥٢ وضعا تصوير متوازيان لتغطية شخصين يواجهان آلتى التصوير •



شكل ٥٣ ترتيب وضعى تصوير على زاوية قائمة لتغطية شخصين يتخذان شكل حرف L

الطريق ، فان وصفة التغطية الثلاثية للوضع « جنبا الى جنب » تجد هنا التطبيق المباشر والطبيعى لها •

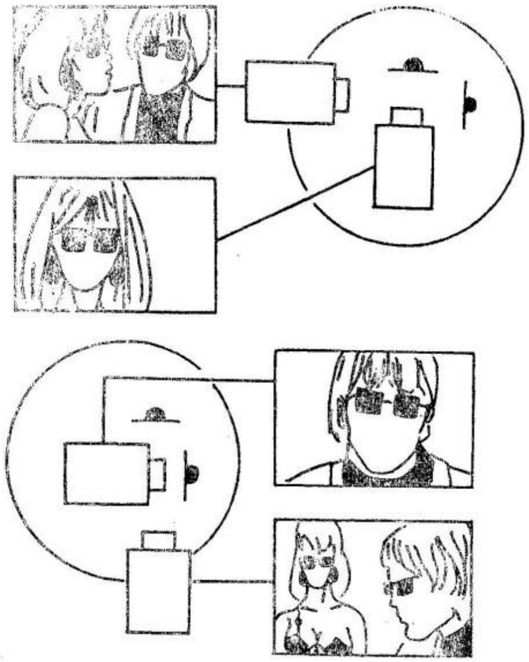
كما يمكننا الحصول على عدة تنويعات للوضع « جنبا الى جنب » اذا اتخذ جسما الممثلين علاقة الزاوية القائمة • أول هذه التنويعات هو أسهلها ، انظر شكل ٥٣ •

ويمكننا الحصول على التنويعة الثانية اذا تقدمنا الى الأمام على أحد محورى التصوير ، حتى لا تتضمن اللقطة فى هذه الحالة سوى واحد من الاثنين • وهناك حلان متاحان هنا ، كما يبدو فى شكل ٥٤ •

وفى الأمثلة السابقة يتجه جسما الممثلين الى داخل الزاوية التى يكونها جسماهما • أما اذا اتجها الى خارج الزاوية فان الحلول الثلاثة السابقة ستبدو كما فى شكل ٥٥ •

وفى كل أمثلة الوضع « جنبا الى جنب » بزاوية قائمة تتم تغطية

... من الأمام • والتغطية من آلة تصوير فى الخلف ممكنة أيضا •
... شكل ٥٦ ثلاث معالجات لهذه الحالة •

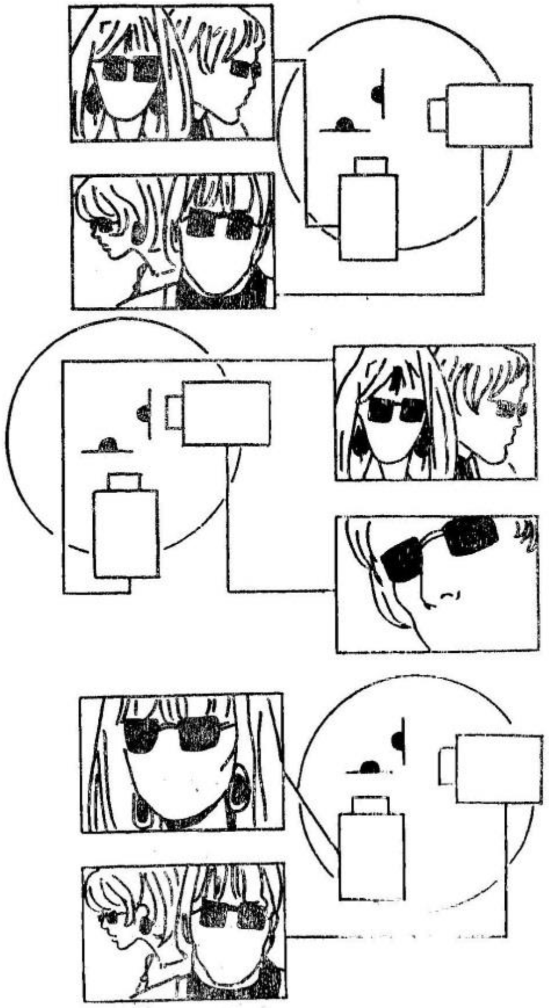


شكل ٥٤ احتمالان لتقدم آلة التصوير الى الأمام على أحد محورى التصوير ، وبذا نحصل على لقطة قريبة لأحد الشخصين منفردا •

● الممثلان أحدهما خلف الآخر

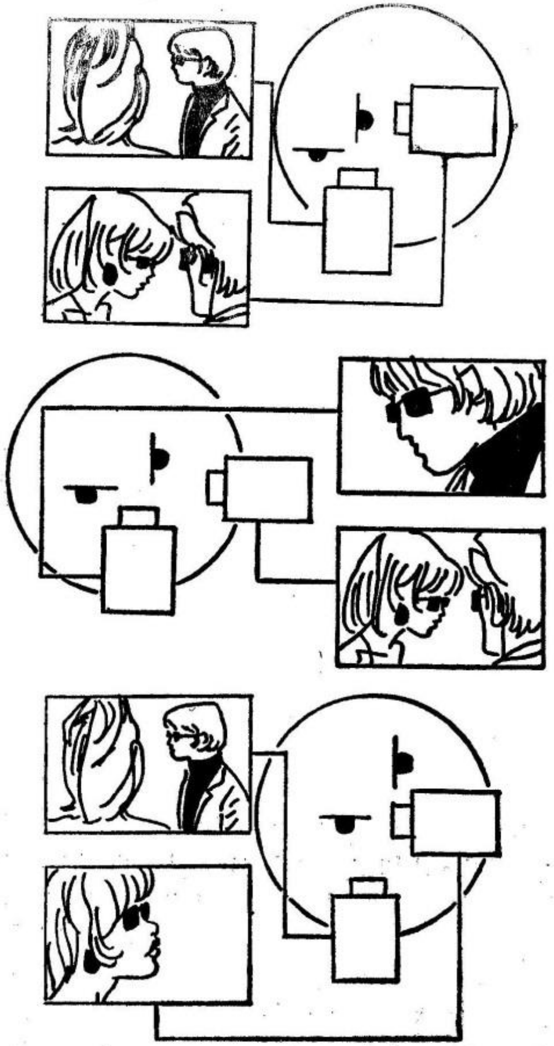
يحدث هذا الموقف فى حالات خاصة جدا : شخصان يمتطيان جوادا واحدا ، أو دراجة ، أو موتوسيكلا ، أو قاربا ضيقا ، وهما يتبادلان الحوار من هذا الوضع الاضطرارى • ويدير الشخص الأمامى رأسه عادة لينظر الى الآخر من طرف عينه • والتنويعات السينمائية الأكثر استخداما لتسجيل الحوار فى مثل هذه المناظر ، هى أوضاع التصوير الخارجية من اركان المثلث والأوضاع الموازية لخط الاهتمام •

وتتطلب هذه المواقف استخدام عربة متحركة • ويزيد هذا من تعقيد المشهد لأننا من الناحية النظرية علينا أن نضع آلة التصوير على عربة أخرى تتحرك بنفس السرعة • ويتم التقاط اللقطات التأسيسية (من الوضع رقم ٢ عند رأس المثلث ، الموضح فى شكل ٢٠) عادة من مسطح على عربة تتحرك • أما اللقطات الأكثر قربا للشخصين الراكبين



شكل ٥٥ الممثلان ينظران خارج زاوية تشكيلهما • وتشير [illegible] الزاوية [illegible] فى هذه المعالجات الثلاث •

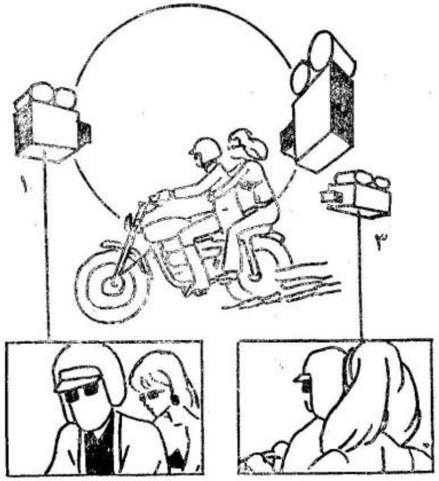
للعربة المتحركة [illegible] • فهى الأكثر صعوبة فى [illegible] [illegible] اللازمة وبالأمان [illegible] ان سيقومون بتصويرهم • [illegible] لقطات قريبة فى حالة الحركة السريعة نستخدم [illegible] الاستديو [illegible] العرض الخلفى back projection او [illegible] travelling matte المتحرك لتدبير الخلفية المتحركة • [illegible]



شكل ٥٦ ترتيب مماثل للشخصين كما فى الشكل السابق • تغطية التصوير هنا من خلف الشخصين •

بعض عوائق الرؤية أمام الممثلين فان هذا يكمل الايحاء • وباللجوء الى هذه الحيل المرئية نحصل على اللقطات المطلوبة فى ظروف يتم التحكم فيها • وتوضع هذه العربة على قاعدة يمكن ادارتها أمام شاشة العرض الخلفى أو أمام الخلفية الزرقاء التى تستخدم فى حالة الساتر المتحرك ،

بحيث يمكن الوصول الى تغطية التصــوير من الوضعين الأول والثالث من أركان المثلث ، عند توجيه الممثلين تجاه آلة التصوير أو بعيدا عنها • ان الوضعين الأول والثالث كمـا يتضحان فى شكل ٥٧ يغطيان أوضاع التصوير العكسية الخارجية •

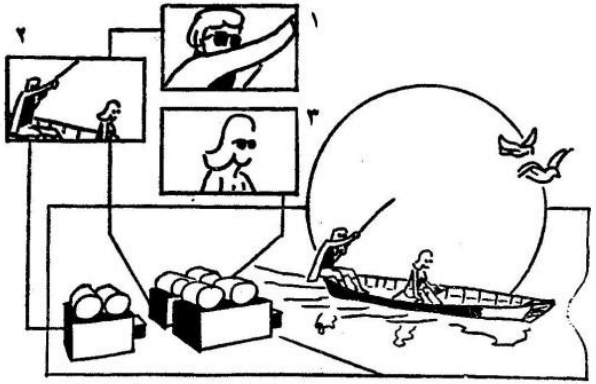


شكل ٥٧ تغطية بلقطات خارجية لشخصين احدهما خلف الآخر •

والمعالجة الثانية هى التغطية من أوضاع التصوير من طرفى قاعدة المثلث الموازية لخط الاهتمام • ان **الوضــعين الأول والثالث يغطى** كل منهما أحد الشخصين على انفراد ، بينما يغطى الوضع الثانى كلا الشخصين على الشاشة (شكل ٥٨) •

ويمكن اضافة بعض التحسين على أســاس مرئى اذا ما استخدم وضعى ١ ، ٢ أو وضعى ٣ ، ٢ من أوضاع تصوير المثلث ذى القاعدة الموازية • وبالقطع من كل لقطة الى الأخرى ، لا نحصل فقط على التباين فى عدد الممثلين الظاهرين فى الصورة ، بل نحصل أيضا على زيادة التركيز على أحد الممثلين •

وفى بعض الحالات يتم تصوير مشهد الحوار فى اللقطة الواحدة من وضع تصوير واحد ، وهذا الوضع هو رقم ٢ عادة عند رأس مثلث أوضاع التصوير •



شكل ٥٨ استخدام آلات تصوير متوازية لتغطية شخصين احدهما خلف الآخر •

● كلمة تحذير

قد تحدث بعض الأخطاء عند تصوير لقطات منفردة لاثنين أو أكثر من الممثلين • فعندما يعاد وضع آلة التصوير فى مكانها داخل المنظر ، ويعاد تغيير العدسات والاضاءة وضبطها ، غالبا ما ننسى الاتجاه الذى كان ينظر فيه الممثل ، وخاصة اذا كانت اللقطة الجديدة لقطة قريبة مواجهة • ان الممثل الذى كان يتجه بنظره الى اليسار من قبل ، قد يقول جمل حواره الآن وهو ينظر الى اليمين دون أن يدرك ذلك ، وبذا يضر المشهد ويفسده •

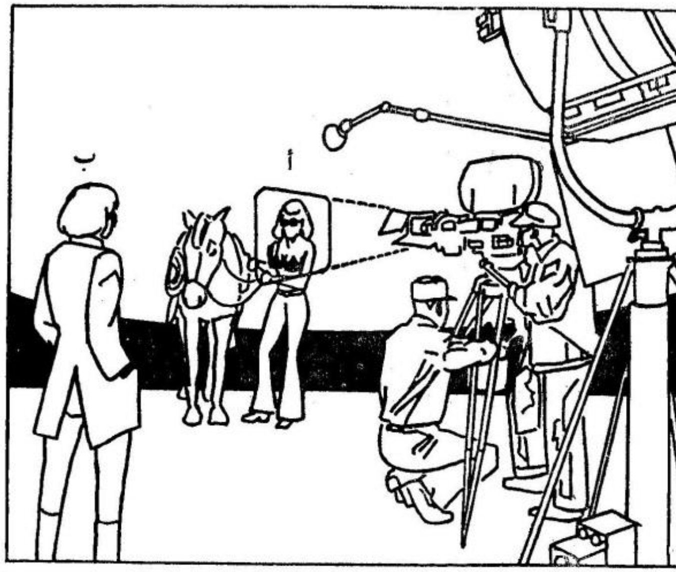
اذا كنت تصور لقطات منفردة لممثل مشترك فى حوار ، فمن الأفضل أن تحتفظ بالممثل الآخر فى مكانه السابق ، ولكن خارج نطاق التصوير ، للسببين الآتيين :

١ ــ سيضمن هذا ألا توضع آلة التصوير على الجانب الآخر من خط الاهتمام •

٢ ــ سيكون أداء الممثل أكثر طبيعية ، حيث يكون هناك شخص يوجه اليه حواره بدلا من توجيه كلامه الى حيز خال •

وان كان الممثل الآخر ، لأى سبب من الأسباب ، ليس متاحا عند تسجيل اللقطة المنفردة على الفيلم ، فيلزم تحديد نقطة كمرجع الى جانب الساتر hood الذى يحيط بالعدسة (ليمنع سقوط أشعة الشمس عليها) لتساعد الممثل على توجيه نظرته •

أو أن يقف هناك أحد الفنيين كبديل للممثل الغائب ، أو أن يتم اختيار شىء ما ليقوم بهذا الغرض • ويفضــل بعض الفنيين أن يضعوا



شكل ٥٩ يبقى الممثل المستبعد خارج مجال التصوير لضمان وضع آلة التصوير فى المكان الصحيح • ويقف الممثل ب او بديله خارج اللقطة ليكون المرجع الصحيح الذى تتجه اليـه الممثلة بانظارهـا واهتمامها ، والذى كان ظاهرا فى اللقطة السـابقة •

أيديهم على ساتر العدسة كنقطة للرجوع اليها • ويوضح شكل ٥٩ هذا الموقف •

ويجب أن يتجنب الممثلون النظر الى عدسة التصوير • ان هذا يحطم اتجاه خط الاهتمام ويجعل المتفرجين يشعرون وكأن الممثل ينظر اليهم مباشرة بدلا من أن ينظر الى الممثلين الآخرين • وفى الأفلام الروائية قد ينظر الممثل الى عدسة التصوير ، وذلك لأغراض خاصة فقط :

١ ـ عندما يتحدث الممثل وحده متجها الى المتفرجين ، مثلما فعل لورانس أوليفييه فى فيلمه « ريتشارد الثالث » (١٩٥٦) • انها حيلة مأخوذة عن المسرح ، عندما يقطع الممثل تدفق المشهد ويخاطب المتفرجين ليقدم لهم رأيه الشخصى فى الأحداث • انه تقليد مقبول ولكنه قد يفسد الحدث أثناء حدوثه •

٢ ـ وهناك استخدام آخر أكثر تبريرا ، وذلك عندما يواجه الممثل المتفرجين كأنه مذيع فى برنامج اذاعى أو تليفزيونى •

فى الحالة الأولى ، يدخل الممثل فى علاقة مع المتفرجين مباشرة •

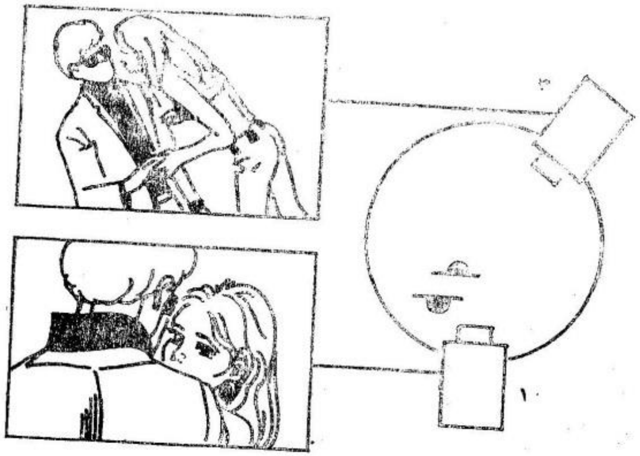
اننا نصبح فجأة مشاركين ولسنا متفرجين فى قصة تدور أمامنا • وهذا يصدم احساسنا بالأمان فى ظلام دار العرض ، بينما يدخل الممثل فى الحالة الثانية ، فى علاقة مع ممثل آخر (سواء شاهدناه أو لم نشاهده فى اللقطات السابقة أو التالية) • وهذا هو السبب فى أن المتفرجين يقبلون فى الحالة الثانية أن يتجه الممثل بنظره مباشرة الى عدسة التصوير على أنه أمر طبيعى •

ويلزم استخدام هذه المشاهد فى أضيق نطاق ممكن ، وعندما يكون هناك دافع درامى قوى • ولا يحتاج الممثل عندئذ لأن ينظر الى عدسة التصوير طوال الوقت • قد ينظر الى مكان آخر ، نظرة منفصلة ليست موجهة الى شىء معين بالذات ، ثم ينظر فجأة الى العدسة وهو يقول الجمل المهمة فى كلامه المنفرد (المونولوج) ، وبهذا يدعم ذلك المقطع •

● مسافة آلة التصوير

اذا أعدنا النظر فى كل الأمثلة التى ذكرناها لتغطية الحوار بين شخصين فى مشهد سينمائى ، لوجدنا انها تخضع جميعها لثلاثة التزامات :

١ ـ كل اللقطات كانت لقطات قريبة •
٢ ـ كان جسما الممثلين على منسوب واحد •
٣ ـ كانت آلة التصوير على نفس المنسوب فى كل من اللقطتين •



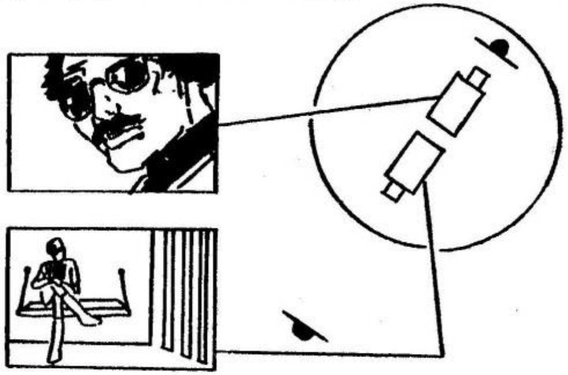
شكل ٦٠ مسافات مختلفة بين آلة التصوير والممثلين فى مجموعة من اللقطات العكسية الخارجية •

والتنويعات الأخرى متاحة تماما • ان النقاط الثلاث (الأركان) فى مبدأ المثلث تولد خطوطا محورية يمكن لآلة التصوير أن تتحرك عليها • وفى أى مثال يتضمن لقطات عكسية خارجية ، يمكن لوضع التصوير الثالث أن يكون لقطة متوسطة ، بينما يكون الوضع الأول لقطة قريبة • ويوضح شكل ٦٠ مشهدا من هذا النوع •

وبالمثل ، عندما نصور شخصين بعيدين عن أحدهما الآخر ، نجد أن الفرق فى المسافة بين آلة التصوير وكل منهما تفيدنا فى تركيز الانتباه على أكثرهما أهمية •

ولنقل مثلا ، انه يوجد فى زنزانة سجن عارية من الأثاث ، محام يستجوب سجينا ، وأن المحامى يهيمن على المشهد • وأسئلته والطريقة التى ينتظر بها الاجابات لها أهميتها الحيوية بالنسبة للقصة ، ولكن السجين لا يتعاون بكل بلادة وكسل •

ان تغيير المسافة بين آلة التصوير والممثل تؤكد هذا الموقف بأن تخصص اللقطة القريبة للمحامى واللقطة الكاملة للسجين (شكل ٦١) •



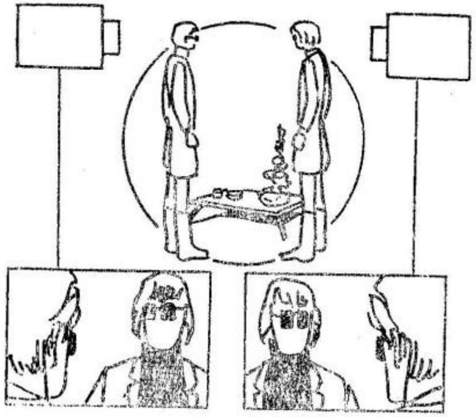
شكل ٦١ مسافات مختلفة بين آلة التصوير والممثلين فى مجموعة من اللقطات العكسية الداخلية •

يجب استغلال تغيير المسافة بأعداد زوجية • ولسنا بحاجة لأكثر من أربع مسافات مختلفة (زوجين) لكى نحصل على نتيجة جيدة •

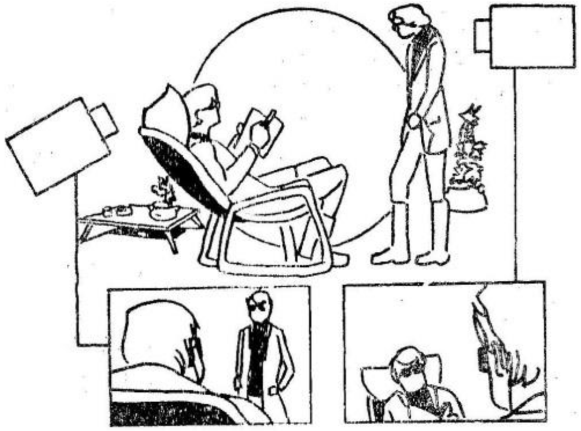
فمثلا ، يمكننا أن نغطى نصف مشهد الحوار فى لقطة متوسطة من الوضع رقم ١ ، وفى لقطة قريبة من الوضع رقم ٣ • ثم نغطى النصف الثانى من المشهد فى لقطة قريبة من الوضع ١ ، ثم فى لقطة متوسطة من الوضع ٣ • وبعكس لعبة المســـافة فى الزوج الثانى من اللقطات الرئيسية ، نحصل على عرض مؤثر فعال بالرغم من بساطته •

آلة التصوير وارتفاع الممثل

ان ارتفاع آلة التصوير يؤثر على العرض • وفى حالة الحوار تكون عدسة التصوير على نفس ارتفاع الممثلين ، سواء أكانا جالسين أم واقفين • واذا كان أحدهما واقفا والآخر جالسا ، فيمكن أن يختلف ارتفاع آلة التصوير فى اللقطة العكسية (شكل ٦٣) •

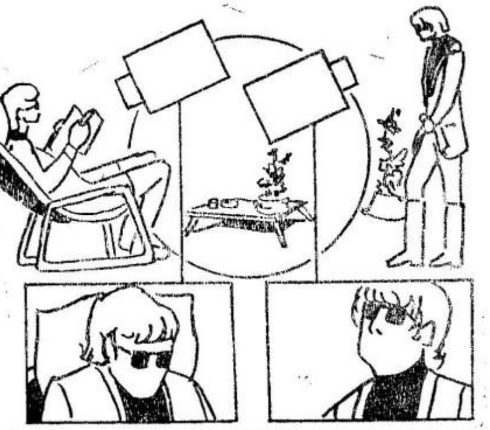


شكل ٦٢ كل من وضعى آلة التصوير على نفس منسوب الشخصين اللذين تغطيهما •



شكل ٦٣ يلزم اختيار ارتفاع مناسب لكل وضع تصوير ليتفق مع اختلاف ارتفاع الممثلين •

ويستخدم المثالان السابقان زوايا تصوير عكسية خارجية ٠ أما اذا استخدمنا أوضاع تصوير عكسية داخلية لتغطية نفس الموقف (ممثل واقف والآخر جالس) فى لقطات منفردة لكل منهما ، فان آلة التصوير ستكون عالية ثم منخفضة بالتناوب ، وكأننا نرى المشهد من وجهة نظر كل ممثل (شكل ٦٤) ٠

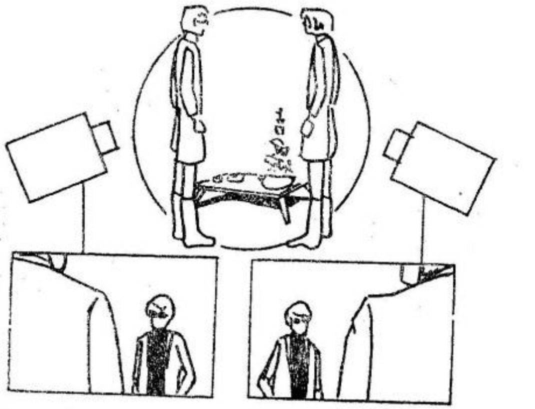


شكل ٦٤ استخدام ارتفاعين مختلفين لآلة التصوير فى حالة لقطتين عكسيتين داخليتين ٠

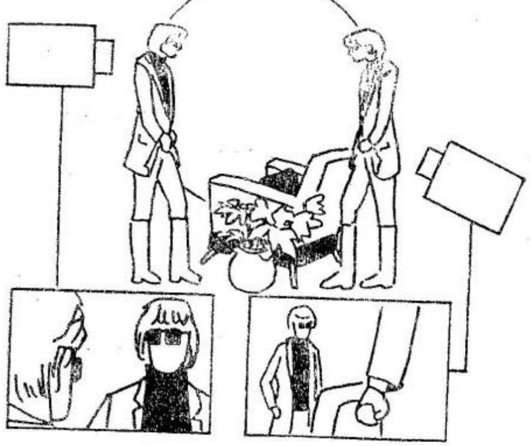
واذا كان ميل آلة التصوير الى أعلى أو الى أسفل حادا جدا فلن يكون ذلك طبيعيا ، حيث أننا فى العادة لا ننظر الى الآخرين من مثل هذه الزوايا الحادة ٠ يجب حجز هذه الزوايا لاستخدامها كصدمات ، لتأكيد نقاط القصة المهمة أو الأحداث الخاصة ٠ وفى الحالات الأخرى عندما يكون الممثلان واقفين ، يمكننا أن نحصل على التباين فى الارتفاع بأن نجعل آلة التصوير منخفضة فى كلتا اللقطتين الرئيسيتين العكسيتين الخارجيتين (شكل ٦٥) ٠

كما يمكن تأكيد موقف أحد الممثلين باختيار ارتفاع مختلف لآلة التصوير عند تصويره خلال تغطية الممثلين الواقفين فى لقطات عكسية خارجية (شكل ٦٦) ٠

وليس من الضرورة أن يكون خط الاهتمام أفقيا ٠ فاذا كان أحد الشخصين راقدا بينما الآخر واقفا أو راكعا ، وكنا نستخدم أوضاع التصوير فى أركان المثلث ، فسنجد أن الوضعين رقم ١ ، ٣ (وهما القريبان من خط الاهتمام) قريبان من رأسى الممثلين ، وبالتالى يختلف ارتفاع كل



شكل ٦٥ عندما يكون وضعا آلة التصوير منخفضا فانهما يسببان تفاعلا فى الارتفاع بين الممثلين ٠

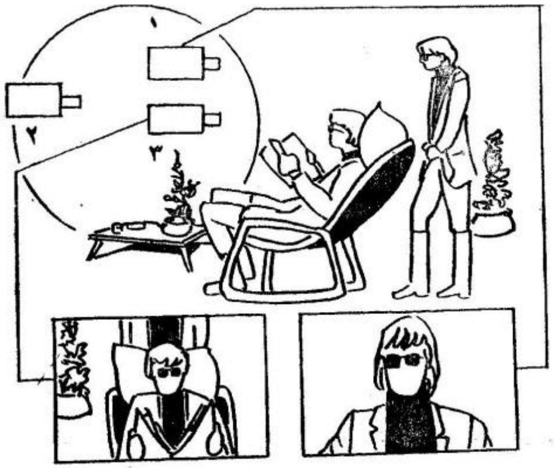


شكل ٦٦ الجمع بين وضع مرتفع لآلة التصوير ووضع منخفض لها يضيف تركيزا على احد الشخصين ٠

منهما عن الآخر ٠ ومن الممكن أيضا أن يكون خط الاهتمام أفقيا (شكل ٦٧) ٠

ويتم تصوير رأس كل ممثل من وضع رأسى لآلة التصوير كما يتضح من الشكل ٠

وسواء أكان خط الاهتمام أفقيا أم مائلا أم رأسيا ، فيمكننا تطبيق مبدأ المثلث لأوضاع التصوير لتغطية المشهد ٠



شكل ٦٧ اذا كان خط الاهتمام رأسيا فتتم تغطيته بتطبيق مبدأ المثلث .

● الممثلان يرقدان جنبا الى جنب

اذا كان الممثلان يرقدان على الأرض ، وجها لوجه ، أو كانا كلاهما على ظهرهما ، فيمكن تغطية المشهد باستخدام وضع الزاوية القائمة للتصوير ليظهر كل منهما على الشاشة بالتناوب .

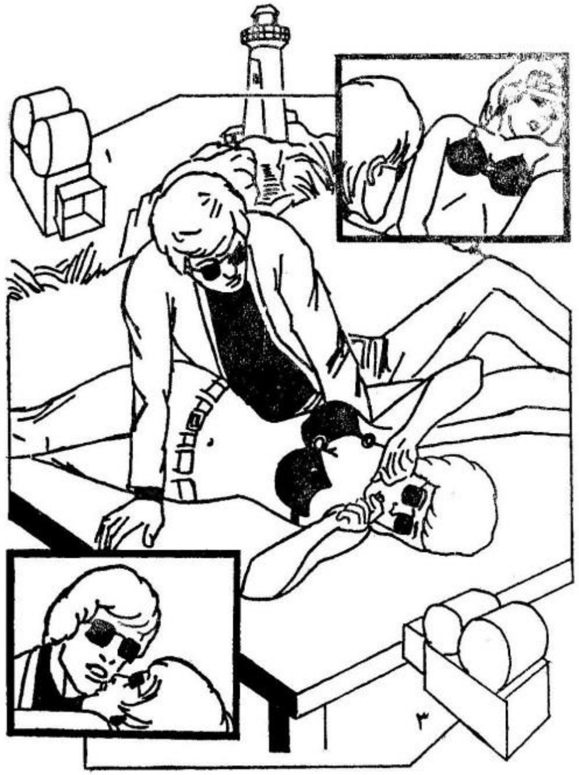
وتكون آلة التصوير على نفس منسوب الشخصين على الأرض ، أو تجمعهما داخل اطار الصورة من أعلى ، من زاوية مائلة أو من وضع رأسى (شكل ٦٨) .

وتبقى رأسا الممثلين فى نفس القطاع من الشاشة . وربما كان هناك تعديل فى ارتفاع كل رأس داخل الشاشة . ويوضح شكل ٦٨ (فى الرسم المعبر عن الوضع الأول لآلة التصوير) رأس الرجل الى اليسار وهى منخفضة على الشاشة ، بينما يوضح الوضع الثانى رأسه وهى عالية الى اليسار . ويحدث نفس الشىء بالنسبة للمرأة الى اليمين ، التى لا تغادر مساحتها من الصورة ، انما تنتقل الى أعلى والى أسفل من لقطة الى أخرى . والوضع الأعلى فى كل لقطة تشغله رأس الممثل المهيمن . وبجعل آلة التصوير فى وضع أوطأ من وضع الممثل يصبح هناك تلاعب عكسى فى اللقطات الرئيسية . ولهذا الغرض يجب أن يكون الممثلان فى وضع يسمح لآلة التصوير بمجال كامل من تغيير المنسوب الى أعلى أو الى أسفل من منسوب الممثلين ، اذا كانت الأرض تنحدر بحدة الى أسفل أمامهما . ومن السهل تدبير هذا الأمر اذا كنا داخل ديكور الاستديو . واذا كنا

شكل ٦٨ استخدام وضع آلتى التصوير على زاوية قائمة عند تغطية شخصين يرقدان جنبا الى جنب .

فى موقع خارجى وكانت اللقطة ضرورية فيمكن للممثلين أن يرقدا على منصة أو فوق حفرة محفورة خصيصا فى الأرض ، بحيث يمكن وضع آلة التصوير بيسر أسفل منسوب الممثلين من أجل الحصول على احدى اللقطتين العكسيتين ، وخاصة اذا كان هناك شىء فى المستوى الخلفى لا يمكن تحريكه ويلزم ظهوره فى الصورة (شكل ٦٩) .

ويفضل عدد من صانعى الأفلام أن يصوروا مثل هذه اللقطات التأسيسية فى المواقع الفعلية بكل ما يحيط بها ، بينما يفضلون تصوير اللقطات القريبة داخل الاستديو ، اذا سمحت بذلك ميزانية الفيلم بطبيعة الحال .



شكل ٦٩ زاويتان للتصـــوير عكسيتان خارجيتان لتغطية شخصين يرقدان جنبا الى جنب • ويمكننا استخدام منصة لتساعد على تصوير احدى الزاويتين من مستوى منخفض •

● المحادثات التليفونية

اذا تحدث ممثلان مع بعضهما عن طريق التليفون . فاننا نراهما فى لقطات منفردة ، يتم تركيبها بالتبادل لتغطية مدة المحادثة • والحصول على الاحســـاس بمحادثة طبيعيـــة يلزم أن يتجه الممثلان بنظرهما فى **اتجاهين متضادين** ، وخاصة فى حالة مشاهد تقسيم الشاشة . لأن الممثلين يصوران على انفراد ثم يتم الجمع بينهما أثناء طبع الفيلم بطريقة الساتر matte (شكل ٧٠) •

شكل ٧٠ المحافظة على أن يكون اتجاه النظرات متضادا بين لقطات شخصين فى حديث تليفونى •

● الأقطار المتضادة

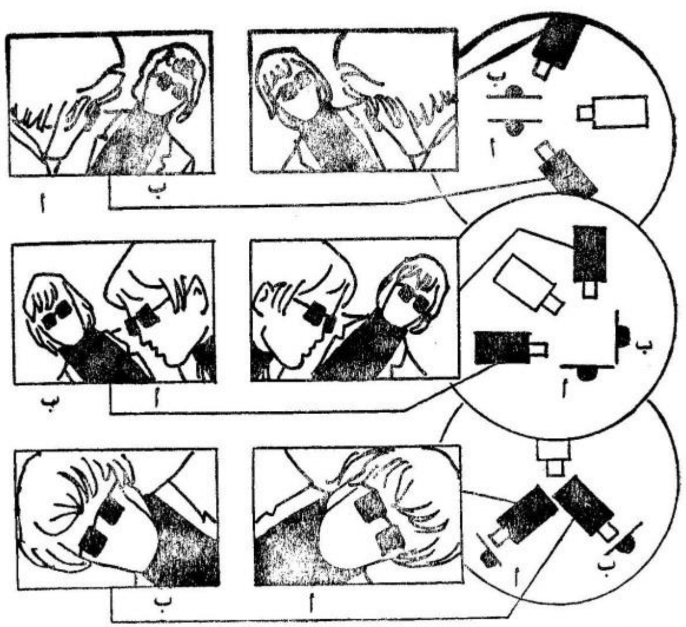
عندما يتحدث شخصان أحدهما مع الآخر فليس من الضرورة أن يكون كل منهما منتصب القامة • قد تميل الرأس دون قصد الى أحد الجانبين للتعبير عن حال من الراحة والحميمية •• انها فرصة للتلاعب بالأقطار المتضادة diagonals فى تكوين اللقطات القريبة (شكل ٧١) •

ويمكن الحصول على هذا بأى من أوضاع التصوير عند أطراف المثلث التى سبق مناقشتها • كما يمكن أن تستفيد الشاشة العريضة أيضا من هذه المعالجة • ويوضح شكل ٧٢ مثالا لذلك •

ولبعض الناس طريقة خاصة فى الوقوف عندما يواجهون شخصـا وأثناء الحوار • فقلما يقفون فى صفوف • ان الوقوف بالقرب من أحد جانبى الشخص الآخر وضع مريح من الناحية النفسية • وعلى هذا قد يبدو الممثلان ، من زاويتى التصوير العكسيتين الخارجيتين ، وهما على خط واحد أو مع وجود فراغ جانبى بينهما ، صغيرا كان أم كبيرا •

واذا وقف الممثلان أمام بعضهما وكأنهما على خـط واحد فيلزم أن يكون وضعا التصوير العكسيان قريبين من خط المحور الذى يكونه خط الاهتمام ، وليس من خط مواز له ، فقد يعطى ذلك صورة مربكة للممثل المهيمن •

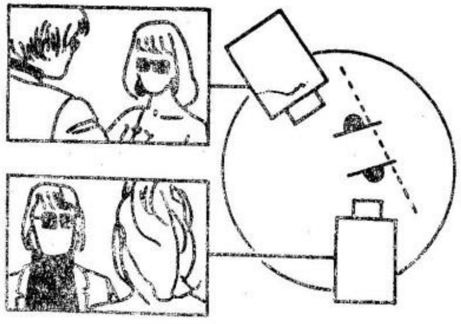
ويمكن الحصول على نتيجة جيدة اذا صورنا تكوينا للجسمين يعتمد



شكل ٧١ يمكننا الحصول على التفاعل بين الأقطار المتضادة فى تكوين اللقطات فى اى تشكيل مثلث لآلات التصوير •

شكل ٧٢ يمكن للتكوين فى حالة الشاشة العريضة ان يستفيد أيضا من ترتيب الصورة قطريا •

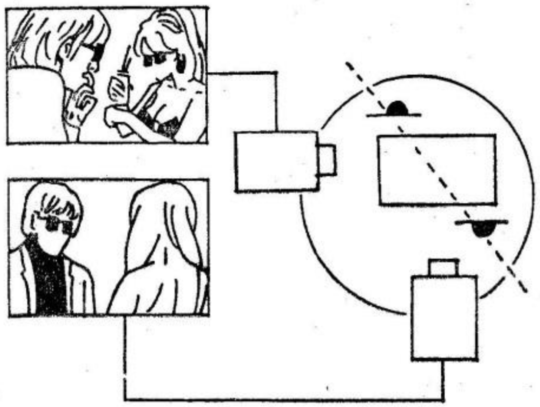
على قطر diagonal الصـورة • وعندما يوجد فراغ جانبى صغير بين الشخصين ، فان وضعى التصوير العكسيين الخارجيين يقدمان لنا علاقة مثل التى نراها فى شكل ٧٣ •



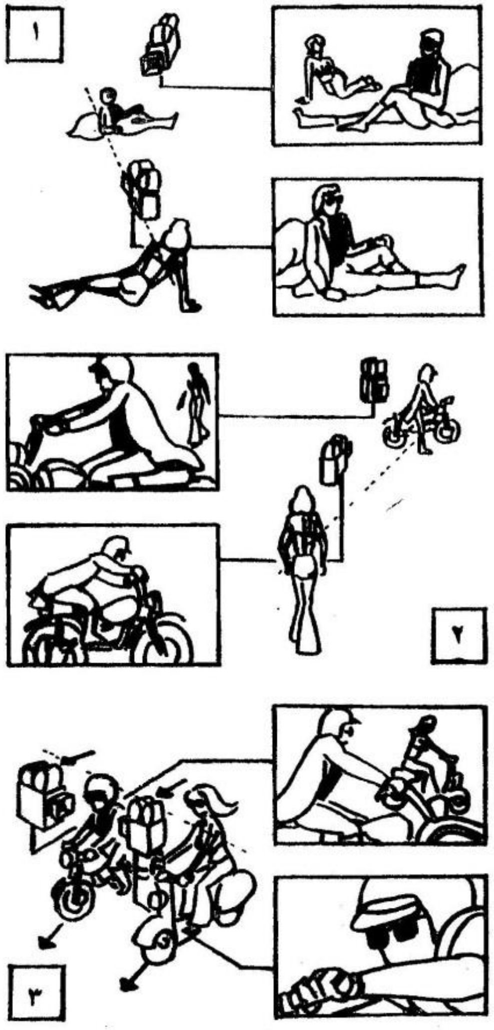
شكل ٧٣ زاويتان عكسيتان خارجيتان لضم حيز صغير بين الشخصين •

فى احدى هاتين اللقطتين تتم المحافظة على التكوين المعتمد على قطر مستطيل الصورة ، أما اللقطة الثانية فتتم من فوق كتف الممثل الذى يدير ظهره تجاه آلة التصوير •

واذا كان الفراغ الجانبى بين الشخصين أوسع من هذا (كما يحدث فى حالة وجود شىء أو قطعة من الأثاث بين الشخصين) فان أوضـاع التصوير العكسية الخارجية ستتخذ علاقة الزاوية القائمة ، كما نرى فى شكل ٧٤ •



شكل ٧٤ استخدام زاوية قائمة بين زاويتى التصوير فى حالة وجود حيز كبير بين الشخصين •



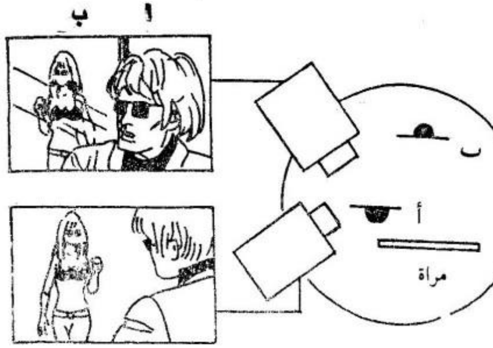
شكل ٧٥ ثلاثة أوضاع مختلفة لأجسام الممثلين او لخطوط مسارهم تبدو كأنها تخالف قواعد مبدأ المثلث للتصوير ، الا انها جميعها صحيحة لأنها تحافظ على خط الاهتمام .

وغالبا ما يؤدى تعارض أية لقطة عكسية داخلية مع أخرى خارجية الى الاضرار بالاحساس باتجاه أحد الشخصين الظاهرين . ومع ذلك فاستخدامها صحيح ، مادام خط الاهتمام مهيمنا دائما (شكل ٧٥) .

وفى هذه الحالات تبقى آلة التصوير على نفس الجانب من خط الاهتمام . ان الاتجاه الذى يحدده جسما الشخصين من لقطة الى أخرى هو الذى يجعل اللقطة العكسية غير مريحة . نجد فى المثال الأول فى شكل ٧٥ أن رجلى أحد الممثلين تمتدان الى اليسار فى اللقطة العكسية الخارجية ، ثم تمتدان الى اليمين فى اللقطة العكسية الداخلية . الا ان الأجسام لا تهم هنا ، ما يهم هو خط الاهتمام الذى ينساب بين الرأسين ، وكل هذه الأمثلة تلتزم بهذه القاعدة . واذا كانت اللقطتان العكسيتان من لقطات المتابعة tracking ، كما هو الحال فى المثال الثالث ، فان اتجاه الحركة سيتعارض على الشاشة .

حاجب الكثافة الشفاف

لقد استخدم المخرج اليابانى **كيهاشى أوكاموتو** فى فيلمه « **المعركة الأخيرة بالبنادق** » ، بطولة **توشيرو ميفونى** ، هذه التقنية الجريئة بنجاح . لم تكن الاجراءات جديدة . لقد استخدم مديرو التصوير عدة مرات من قبل مرشحات filters تتدرج من الاظلام الى الوضوح ، يستخدمونها فى حالة حجب السماء الواضحة كما تظهر فى اللقطات البعيدة فى الخارج ، لاعطائها تأثير الليل . وأحيانا ما يستخدمون مرشحات زرقاء أو خضراء أو حمراء لتحقيق نفس الغرض فى الأفلام الملونة . أما المرشحات الحاجبة masks التى استخدمها كيهاشى أوكاموتو ومصوره **كازو يامادا** ، على أفلام أجفاكولور وبنسبة الشاشة الخاصة بـ توهوسكوب ، فكانت حاجبة للكثافة density masks لها درجة ثابتة من قلة الشفافية ، ولها حافة محددة تصور فى ضبابية نتيجة وضع الحاجب بعيدا عن مجال التركيز البؤرى . وكانت هذه المرشحات الحاجبة تبدو مائلة على الشاشة ، وقلما كانت تبدو أفقية أو رأسية ، وكانت تستخدم منفردة أو مكونة من اثنين من المرشحات معا . وكان نجاح هذه التقنية يعتمد على الحكم الواعى الذى كانت تستخدم به . وكانت هذه المرشحات الحاجبة تستخدم أساسا لتعزيز التكوينات المعتمة فى مشاهد الصراع بالبنادق . وكان المخرج نادرا ما يستخدم هذه المرشحات الحاجبة فى لقطات المشاهد التى تدور فى ضوء النهار الساطع أو حينما تكون الاضاءة قوية . وكان يستخدم مرشحات من مساحات مختلفة ، ويغير مكانهـا على الشاشة مع تتابع اللقطات ، دون أن يبتعد عن النموذج المعتاد لتركيب اللقطة الرئيسية . وكانت المرشحات الحاجبة تتغير على أساس التضاد ، بما يشبه ما يوضحه شكل ٧١ وشكل ٧٢ . وفى عدة حالات كان يحتفظ بنفس المرشح للقطتين متتاليتين ، قبل أن ينتقل الى وضع جديد للحجب . وكانت اللقطات الخالية من الحجب تتقاطع مع اللقطات المحجوبة خلال نفس



شكل ٧٦ حالة بسيطة للقطة عكسية حيث يبدو أحد الممثلين منعكسا فى مرآة ·

المشهد · كما كان يحرك آلة التصوير أفقيا « بان » فى وجود المرشح الحاجب ، كما نفذ لقطات تتحرك للاقتراب كانت تضيف أسلوبا نادرا لعزل شيء ما بينما يزحف الظلام حول هذا الشيء كلما زاد الاقتراب منه ·

● انعكاس صورة الممثل على المرآة

كان للمرايا سحر خاص على صانعى الأفلام دائما · لقد استخدمت مرآة أو مرآتان أو ثلاث مرايا فى عدد عجيب من المؤثرات التى ...... لكى تظهر فى لقطتين رئيسيتين ، يتم تركيبهما بالتوازى ·

وكانت أفضل التأثيرات هى التى اعتمدت على استخدام مرآة واحدة . فى وضع واحد من الأوضاع الثلاثة الرئيسية بالنسبة للشخصين الظاهرين فى اللقطة : خلف الشخصين ، أو بينهما ، أو الى جانبهما · فاذا ما كانت المرآة خلف الشخصين ، يقف أحدهما فى المستوى الأمامى فى اللقطة الأولى ويكون ظهره تجاه المرآة ، بينما تكون صورة الممثل الثانى منعكسة فى المرآة ، دون أن يظهر هو شخصيا (شكل ٧٦) ·

٦
حوار بين ثلاثة ممثلين

لقد تم تطوير عدة طرق لمعالجة تغطية الحوار بين ثلاثة من الممثلين فى السينما · هناك ثلاثة تصرفات أساسية تعتمد على خطوط :

١ ــ الخط المستقيم ،
٢ ــ الزاوية القائمة أو على شكل حرف L ،
٣ ــ المثلث ·

ويتطلب كل تصرف منها عدة حلول لكى نحصل منه على أفضل ما فيه ·

● الحالات المألوفة

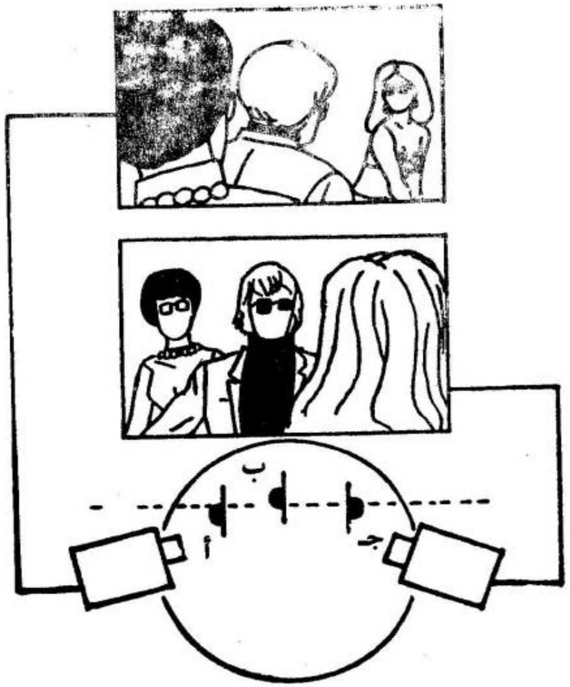
نضع آلة التصوير بالقرب من خط الاهتمام ، لكى نحصل على اللقطات الرئيسية ، كما ذكرنا من قبل · ويصبح الموقف سهلا اذا كان الممثلون الثلاثة موجودين على خط مستقيم واحد ، يحافظ فيه كل ممثل على نفس المساحة من الشاشة بين اللقطة والأخرى (شكل ٧٧) ·

هنا يقف ممثلان ، أحدهما خلف الآخر ، ليواجها الثالث · أو أن يقفا عند طرفى الخط يتجهان الى الداخل ليواجها الممثل الأوسط (شكل ٧٨) ·

وكل الممثلين واقفون · ومن التنويعات الممكنة أن يجلس واحد منهم أو اثنان ، أو أن يكون الممثلون الثلاثة على مناسيب مختلفة الارتفاع ، حسب المنظر · هذه التنويعات البارعة ، مع تغيير المسافة بين الممثلين ، تساعد على اخفاء التكوينات التصويرية المتفق عليها التى يمكن أن يعطيها وضع الخط المستقيم · كما أن وضع الممثلين بحيث يكونون على شكل حرف L تغطيهم أوضاع تصوير على شكل زاوية قائمة ، يساعد على المحافظة على مكان كل ممثل فى كل من اللقطتين الرئيسيتين ، كما فى شكل ٧٩ ·

● الحالات غير المألوفة

عندما يقف الممثلون عند أطراف مثلث ، يلتقى خطان من خطوط الاهتمام عند الممثل المهيمن ويكون أحد هذين الخطين هو الغالب · أما محور

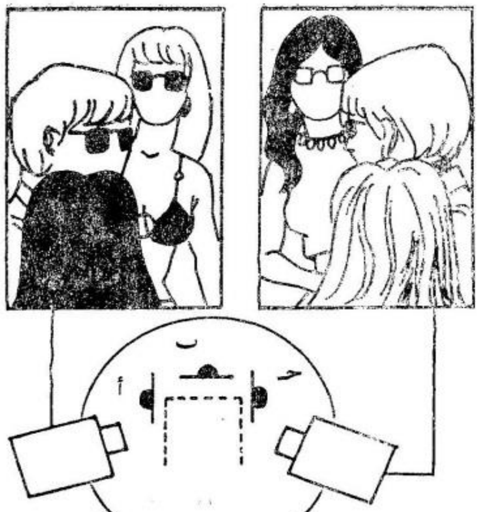


شكل ٧٧ ترتيب الممثلين فى خط مستقيم مع التغطية من زاويتين عكسيتين خارجيتين ، وفيه يحافظ كل ممثل على نفس المساحة من الشاشة بين اللقطة والأخرى •

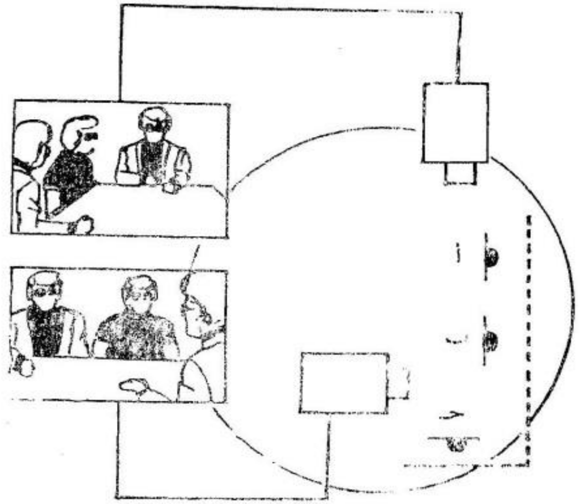
الانتباه بالنسبة للمتفرجين ، وأيضـــا بالنسبة للمجموعة الظاهرة على الشاشة ، فيمكن أن يتغير بواسطة أى ممثل ثانوى • فما أن يدير هذا الممثل وجهه من الممثل المهيمن الى الآخر ، حتى يصبح الثانى هو الشخص المهيمن فى المشهد • ويمكن تطبيق هذا الحل بطريقتين :

١ ــ أن يحرك محور الانتباه centre of attention رأسه فى الاتجاهين الى كل من الشخصين الآخرين • ان الشخص الثالث هنا له دور مستتر ، يحدد به عن طريق تحريك رأسه أيا من الشخصين الآخرين هو المهيمن •

٢ ــ أن يلف محور الانتباه فى دائرة كاملة حول مثلث الممثلين ، فيصبح كل منهم فى دوره محورا للانتباه • وهناك ثلاثة أوضاع رئيسية لزوايا التصوير العكسية الخارجية • ولكل منها تنويعات من المرونة ، لأن هذا التصرف الهندسى لا يخصص لكل ممثل مســاحة ثابتة من الشاشة •

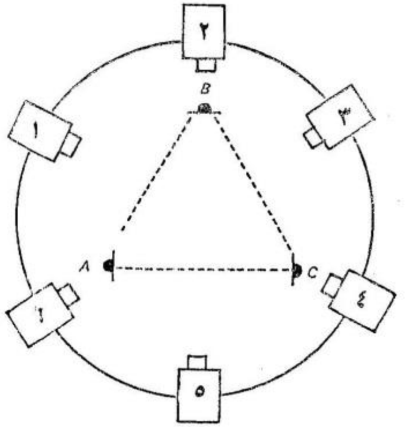


شكل ٧٨ الممثلون واقفون على شكل قوس خفيف ، تغطيهم زاويتان للتصوير عكسيتان خارجيتان • وهنا أيضا يحافظ كل ممثل على نفس المساحة من الشاشة •



شكل ٧٩ ترتيب الممثلين على شكل حرف ، تغطيهم زاويتان للتصوير عكسيتان خارجيتان • وهنا أيضا يحافظ كل ممثل على نفس المساحة من الشاشة •

ويتم تحديد أوضاع آلة التصوير فى هذه الحالة باختيار وضعين من الأوضاع الستة الموضحة فى شكل ٨٠ • ويصبح لكل ممثل عند أحد الرؤوس الثلاثة للمثلث وضعان للقطات التصوير العكسية الخارجية •



شكل ٨٠ ترتيب الممثلين عند رءوس مثلث ، مع وجود ستة أوضاع خارجية محتملة للتصوير •

الوصفة الأولى

يظل الممثل المهيمن فى مكانه فى كلتا اللقطتين الرئيسيتين ، بينما يتغير مكان كل من الممثلين الآخرين من جانب الى آخر فى كل من اللقطتين •

وفى هذه الوصفة يكون مكان الممثلين الثلاثة (على أساس خط محايد للاهتمام) بين وضعى التصوير العكسيين اللذين يقدمان لنا منظرا خلفيا ومنظرا أماميا للممثل المهيمن (شكل ٨١) •

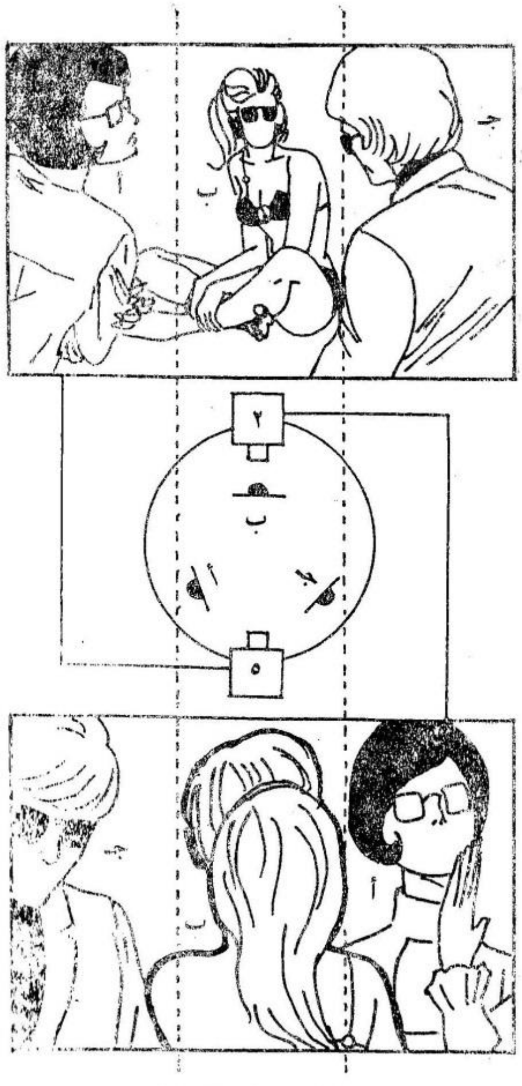
ويكون هذا الحل أكثر صلاحية فى حالة المجموعات المتقاربة ، حيث تتطلب حميمية الموقف فحص الفعل ورد الفعل للممثلين عن قرب ، مع تقسيمها الى قسمين يظهران بالتناوب •

الوصفة الثانية

وهنا يكون الممثل الذى يقوم بدور وسيط الانتباه ([illegible]) فى أحد جانبى الشاشة • ثم يكون فى اللقطة التالية فى الجانب الآخر •

أما الممثلان الآخران طرفا الحديث المستمر فيحافظان على وضعهما بالنسبة لبعضهما ويشغلان المساحة من الشاشة التى تبدو فى شكل ٨١ •

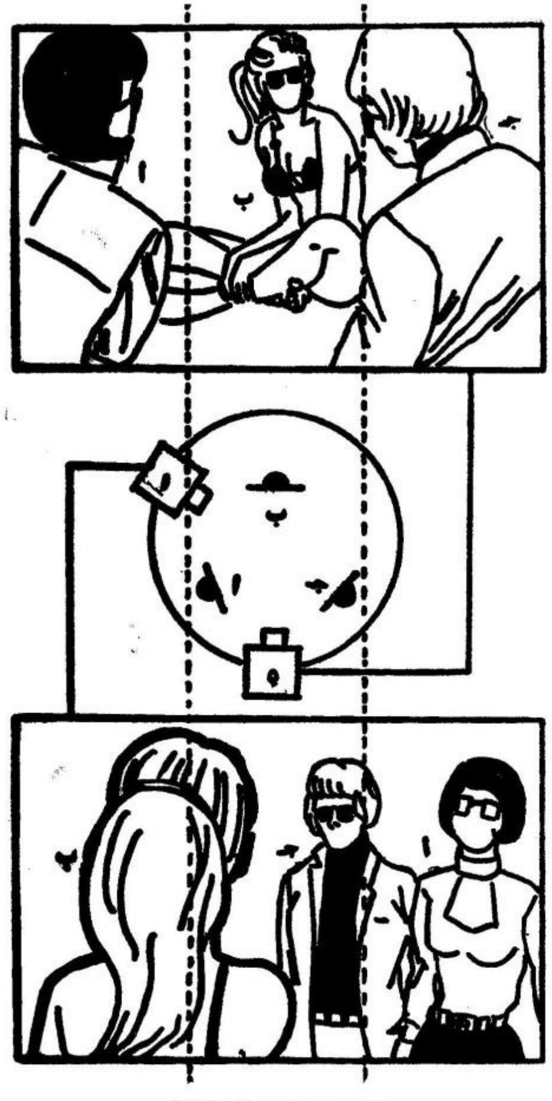
ويمكن اضافة تنويعات لهذا الوضع بالجمع بين الجلوس والوقوف ، واختلاف المسافة بين كل ممثل وآلة التصوير •



شكل ٨١ الوصفة الأولى •

الوصفة الثالثة

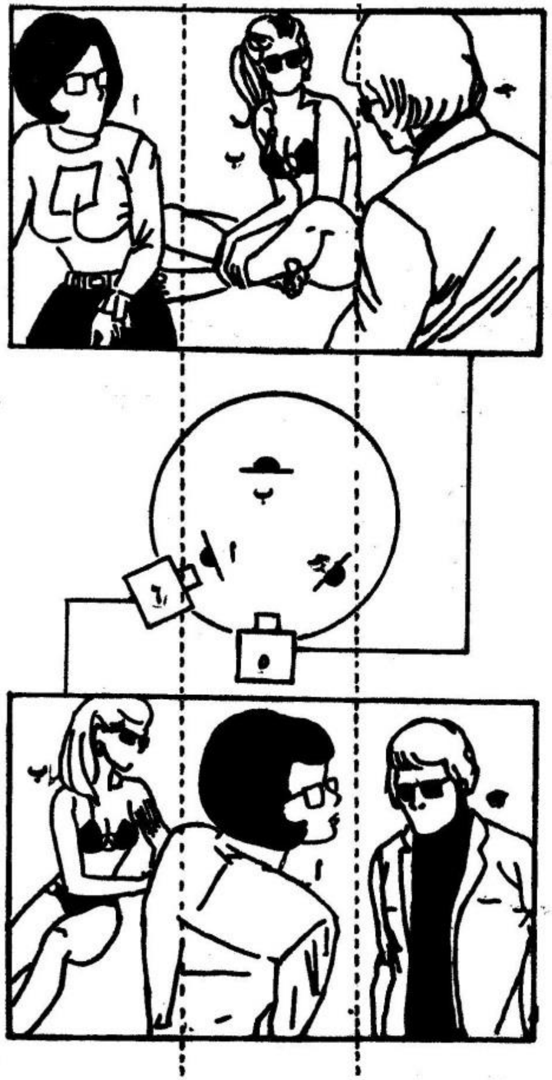
يظل الممثل المهيمن ، الموجود على أحد جانبى الشاشة ، فى نفس الحيز فى كلتا اللقطتين ، بينما يتبادل الممثلان الآخران مكانيهما من لقطة الى الأخرى •



شكل ٨٢ الوصفة الثانية

وفى الوصفة ب ، كان خط الانتباه المهيمن ينساب الى المستوى الخلفى ، بينما كان وسيط الانتباه قريبا من جانب الشاشة .

وفى الوصفة جـ ينساب الخط المهيمن أفقيا بين الممثلين فى المستوى الأمامى ، بينما يوجد وسيط الانتباه فى الخلف (شكل ٨٣) .



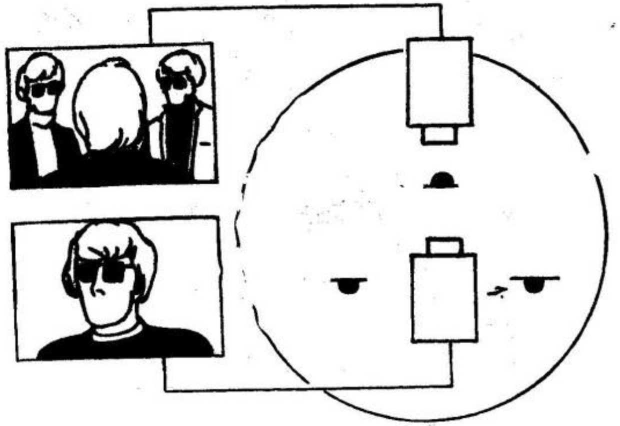
شكل ٨٣ الوصفة الثالثة

لاحظ فى الأشكال الثلاثة أن ترتيب الممثلين يبقى كما هو أ ، ب ، جـ فى الصورة العليا .

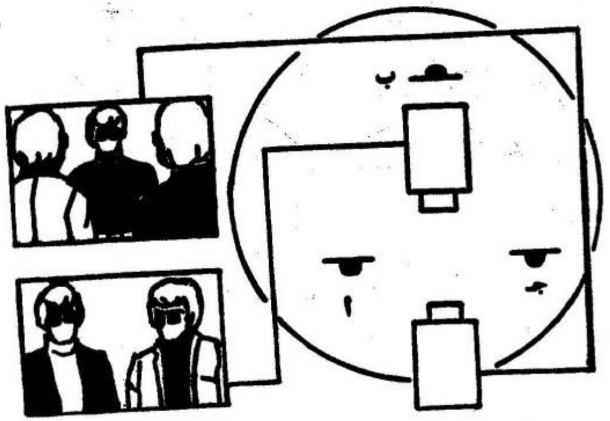
أما التغيير فى الترتيب الذى يتضح فى الصورة السفلى ، فيوضح تأثير الوصفات المختلفة .

● أوضاع التصوير العكسية الخارجية والداخلية معا

ان تعارض أوضاع التصوير العكسية الخارجية مع الداخلية يقدم لنا على الشاشة ما يمكن أن نسميه « التباين العددى » ، لأن الأوضاع الخارجية تغطى المجموعة كلهـــا ، بينما تغطى الأوضاع الداخلية مجرد جزء • ويتسبب هذا فى تنويع جذاب فى طريقة العرض •



شكل ٨٤ تباين فى العدد بنسبة ٣ : ١ ، ونحصل عليه بالتبادل بين لقطة عكســية خارجية وأخرى عكسية داخلية تواجه شخصا واحدا •



شكل ٨٥ تباين فى العدد بنسبة ٣ : ٢ ونحصل عليه بالتبادل بين لقطة عكسية خارجية وأخرى عكسية داخلية تواجه شخصين •

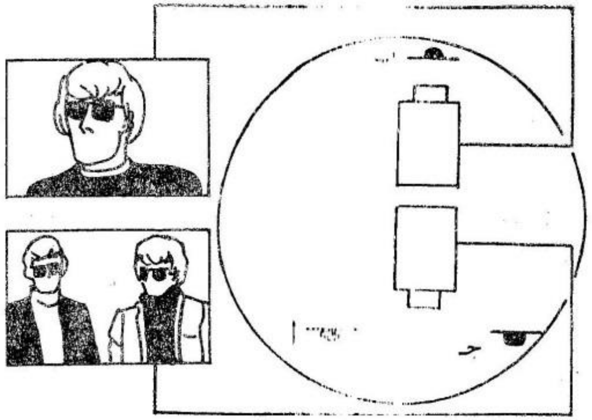
وهناك احتمالان لطريقة المعالجة • والشكل ٨٤ يوضح تباينا بنسبة ٣ الى ١ •

والمعالجة الثانية بنسبة ٣ الى ٢ من لقطة الى أخرى ، كما يوضحها شكل ٨٥ •

ونؤكد هنا مرة أخرى أنه لا داعى لأن يقف الممثلون داخل المنظر • فيمكن لأحدهم أو لاثنين منهم الجلوس ، أو الانحناء أو الرقود • وسوف يضيف ذلك تنويعا فى التكوينات التصويرية المختارة لهذا المنظر •

● أوضاع التصوير العكسية الداخلية

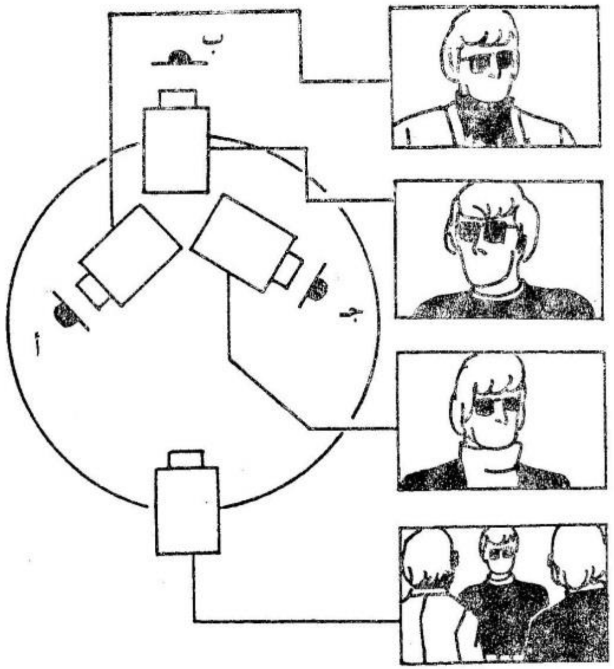
اذا كانت المجموعة تتكون من ثلاثة أشخاص ومقسمة الى قسمين ، فان التباين فى العدد ٢ الى ١ (أى شخصين مقابل شخص) يضيف الى احتمالات تغطية ثلاثى الممثلين (شكل ٨٦) •



شكل ٨٦ تباين فى العدد بنسبة ٢ : ١ ونحصل عليه بالتبادل بين لقطتين عكسيتين داخليتين •

ويمكننا أن نستخدم ثلاث لقطات عكسية داخلية لتغطية ثلاثة ممثلين يشكلون أطراف مثلث فيما بينهم • ويمكن لوضع تصوير من الخارج أن يضم المجموعة كلهـــا فى لقطة تصـــلح لأن تكون لقطة تأســـيسية establishing shot •• يمكنها ان تندرج فى المشهد من آن لآخر لكى تذكر المتفرجين بالمجموعة ككل • انظر شكل ٨٧ •

ومن المهم المحافظة على التفاعل الصحيح لاتجاه الاهتمام فيما بين الممثلين حيث يستحوذ أحدهم على انتباه الممثلين الآخرين •



شكل ٨٧ ثلاثة أوضاع تصوير عكسية داخلية تغطى كل منها احد الممثلين على انفراد ثم لقطة تأسيسية لتذكر المتفرجين بتشكيل المجموعة ·

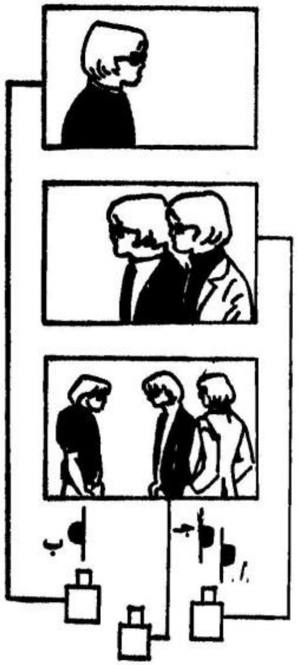
● أوضاع التصوير المتوازية

واذا كانت المجموعة التى تتكون من ثلاثة ممثلين نراهم من أوضاع تصوير متوازية مهيمنة ، مقسمة الى جزءين ، فان الممثلين يظهرون من الجانب (بروفيل) بالنسبة لآلة التصوير ·

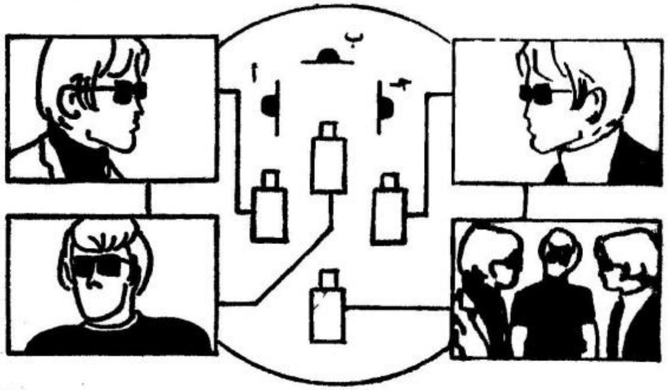
ولا يوجد هنا وسيط للانتباه ، لأن شخصين يواجهان الشخص الثالث المهيمن على المشهد · ونحصل بهذه الطريقة أيضا على التباين فى العدد (شكل ٨٨) ·

واللقطة التأسيسية تضم المجموعة كلها ، ويمكن استخدامها فى بداية المشهد ومنتصفه وآخره ، كما جرت العادة ·

أما اذا كان الشخص الأوسط سيقوم بمهمة وسيط الانتباه ، فيمكن تقسيم المجموعة الى ثلاثة أجزاء ، يظهر فيها الشخصان فى طرفى المجموعة من الجانب ، بينما يظهر فيها الشخص الأوسط فى مواجهة آلة التصوير (شكل ٨٩) ·

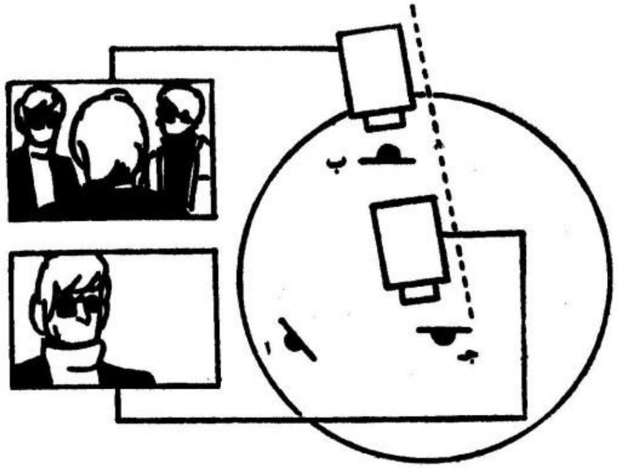


شكل ٨٨ تطبيق ثلاثة اوضاع تصوير متوازية على مجموعة من ثلاثة ممثلين ، ونحصل هنا على تباين فى العدد بنسبة ٢ : ١ ·



شكل ٨٩ نحصل على لقطة منفردة لكل من مجموعة الممثلين الثلاثة باستخدام أوضاع تصوير متوازية ·

وإذا وضعنا آلتى تصـوير على محور مرئى مشترك فان المجموعة كلها ستظهر من وضع التصوير الأول ، بينما يقتصر وضع التصـــوير الثانى على اظهار الممثل المهيمن فقط فى لقطة أقرب • وقد يكون هذا الممثل فى وسط المجموعة أو فى أحد جانبيها (شكل ٩٠) •
وإذا كان الممثلون على مناسيب مختلفة وعلى مسافات مختلفة ، فان هذا سيقدم لنا تكوينات سينمائية جديدة •



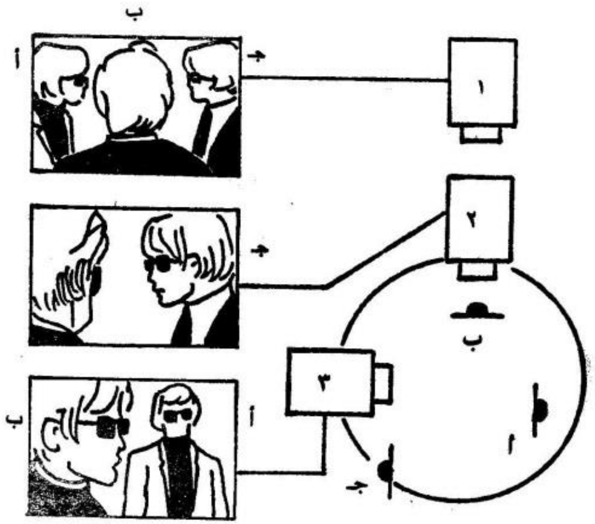
شكل ٩٠ وضعان لآلة التصوير يشتركان فى المحور المرئى ، لتغطية مجموعة من ثلاثة ممثلين عند رءوس مثلث • وتبرز احدى اللقطتين الممثل الرئيسى فى المشـهد •

النقطة المحورية

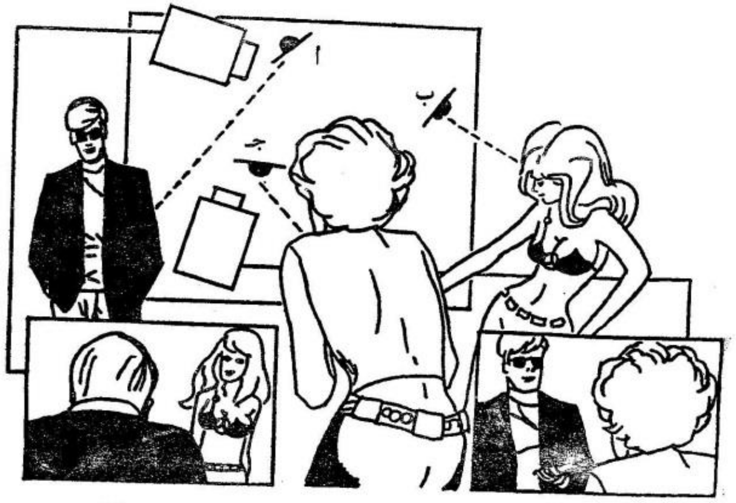
ويمكن أن يتم تصوير ثلاثة ممثلين فى المشهد بأن يظهر اثنان منهما فقط فى كل لقطة تأسيسية • أما الشخص الذى يظهر فى كلتا اللقطتين فيمكنه أن يبقى فى نفس المكان من الشاشة فيهما ، أو أن ينتقل من أحد جانبى الشاشة الى الجانب الآخر عندما تتغير اللقطة •

ويتم الاحتمال الأول اذا كانت التغطية لثلاثة ممثلين موجودين عند أطراف مثلث وهمى ، ويكون الاحتمـال الثانى مفيـدا اذا كان الممثلون موجودين على خط مستقيم تقريبا • وفى كلا الاحتمالين يقوم أحد الممثلين بدور النقطـة المحورية pivoting point فى كلا وضـــعى التصـوير المهيمنين •

ويوضح شكل ٩١ تكوينا على شكل مثلث يقوم فيه **الممثل الأوسط بدور المحور** •



شكل ٩١ يقوم أحد الممثلين بدور المحور للربط بين لقطتين رئيسيتين على زاوية قائمة • ويظهر الممثل المحورى ب على نفس الجانب من الشاشة عند **الانتقال بين اللقطتين** •



شكل ٩٢ فى هذا المثال ينتقل الممثل المحورى أ من المستوى الأمامى الى المستوى الخلفى بينما يتم التركيب المتوازى للقطتين الرئيسيتين • ولكنه ينقل فى نفس الجانب من الشاشة •

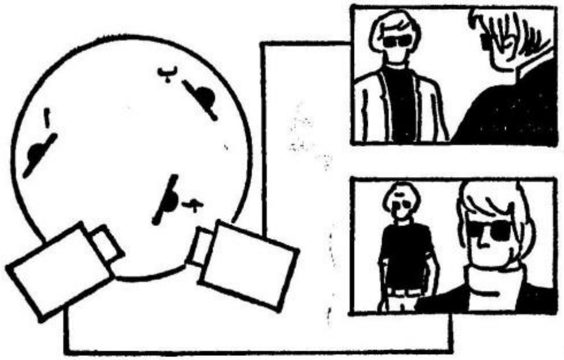
ونجد فى المثال المطروح هنا أن اللقطة التاسيسية للمشهد تتم من وضع التصوير رقم ١ • أما وضعا ٢ و ٣ فللقطتين الرئيسيتين • وفى مثل هذه الحالة ، يمكن للقطة التأسيسية أن تتم من وضع على امتداد أحد خطى المحور لوضعى التصوير الرئيسيين من أوضاع مبدأ المثلث •

ولنلاحظ أن وضعى التصوير المهيمنين هنا موجودان على طرفى زاوية قائمة (٩٠ درجة) ، ويضم كلا الوضعين الممثل الأوسط ب فى نفس الجانب من الشاشة •

لقد بقى الممثل المحورى فى هذا المثال فى المستوى الامامى فى كلتا اللقطتين الرئيسيتين • ويمكن للتغيير فى المسافة (يكون الممثل المحورى قريبا من آلة التصوير فى احدى اللقطتين الرئيسيتين ، ويكون فى المستوى الخلفى فى اللقطة العكسية) أن يتم بنعومة اذا ظل الممثل المحورى فى نفس الجانب من الشاشة فى كلتا اللقطتين (شكل ٩٢) •

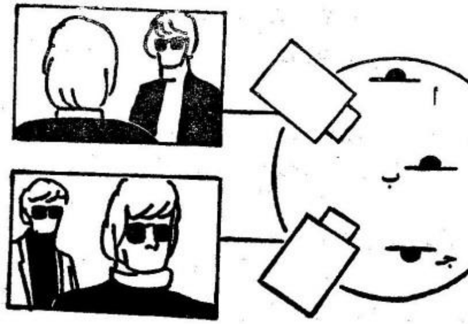
ويلزم للممثل الذى نختاره لدور المحور ان يحرك راسه لكى يغير مركز الاهتمام من الممثل ب الى الممثل جـ فى اللقطات العكسية •

ونجد فى مثالنا التالى أن وضعى آلتى التصوير عبارة عن زاويتين عكسيتين خارجيتين حول الممثل الذى يقوم بدور المحور فى هذا المشهد (شكل ٩٣) •



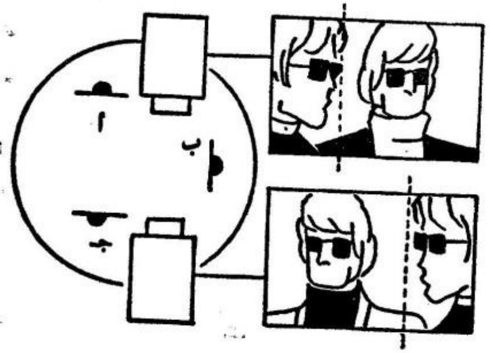
شكل ٩٣ تمت اللقطتان العكسيتان الخارجيتان حول ممثل جالس ، نستخدمه كمحور لتغطية مجموعة الممثلين الثلاثة •

واذا كان الممثلون الثلاثة على خط واحد أو اثنان منهم يواجهان الممثل الثالث ، يلزم أن يظهر الممثل الأوسط المحورى فى كلتا اللقطتين ، ولكنه ينتقل من أحد جانبى الشاشة الى الجانب الآخر ، كما يبدو فى شكل ٩٤ •



شكل ٩٤ تغطية غير عادية عندما يكون الممثلون الثلاثة على خط مستقيم ، وهنا ينتقل الممثل المحورى ب من أحد جانبى الشاشة الى الجانب الآخر كلما تم التبادل بين اللقطتين الرئيسيتين من خلال التركيب المتوازى •

وكان الممثل المحورى فى الأمثلة السابقة هو الممثل المهيمن ، لأن دوره مهم فى المشهد • الا أنه من الممكن أيضا أن يكون الممثل ذا الدور السلبى • نجد فى شكل ٩٥ أن الممثلين **أ** و **جـ** هما المهيمنان • وقد يكون الممثل **ب** فى الوسط مجرد مستمع لمناقشة حامية تدور بين الاثنين الآخرين • ومع ذلك نستخدم الممثل **ب** كمحور لتغيير وضع آلة التصوير ، بحيث يظهر فى كلتا اللقطتين ، على الجانب الأيسر من الشاشة ثم على الجانب الأيمن منها على التوالى • ويمكن تأكيد عدم أهميته باظهاره من

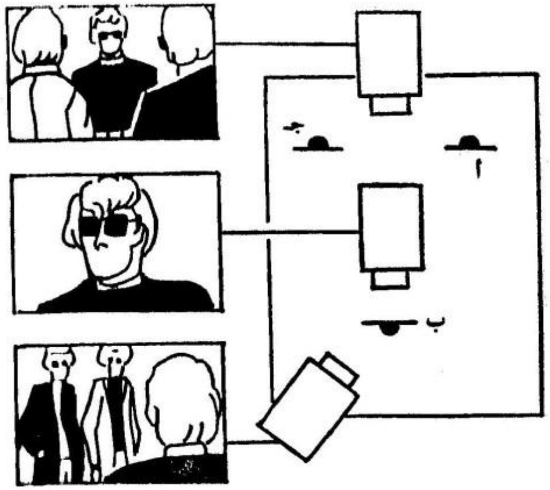


شكل ٩٥ فى هذا المثال الممثل المحورى هو الممثل ب ذو الدور السلبى • وينتقل من احد جانبى الشاشة الى الجانب الآخر كلما تم تبادل اللقطتين الرئيسيتين •

الجانب (بروفيل) • وعيناه منخفضتان عن قصد لتجنب توجيه الاهتمام على أى من الآخرين • كما أن دوره ينكمش أيضا لأنه لا يشغل سوى ثلث مساحة الشاشة •

ولا يقتصر الأمر على أحد الممثلين لكى يقوم بدور النقطة المحورية ، بل يمكن أيضا لأحد أوضاع التصوير أن يؤدى هذا الدور • ويتم هذا الوضـــع المحورى للتصـــوير بأن تتقدم آلة التصـــوير على نفس المحور المرئى لأحد وضعى التصوير العكسيين الخارجيين لتقدم لقطة قريبة للممثل الذى يحتل مركز الاهتمام فى هذا المشهد •

واذا دخلت لقطة قريبة للممثل المهيمن **ب** (شكل ٩٦) بين اللقطة من الوضـــع (١) واللقطة من الوضـــع (٣) ، فانهـا تحجب التغيير على الشاشة الذى يحدث لوضعى الشخصين **أ** و **ج** عندما نراهما من الوضع الثـــانى •



شكل ٩٦ تستخدم اللقطة القريبة للممثل المهيمن ب كلقطة محورية لتربط اللقطتين العكسيتين الخارجيتين لمجموعة الممثلين [illegible] •

● تاكيد مركز الاهتمام

عندما يتطور الحوار بين ثلاثة ممثلين بحيث [illegible] منهم ويقل دور الثالث فيمكننا أن نتناول هذا الموقف [illegible]

١ ــ أن يتم التأكيد خلال خط واحد من الاهتمام •

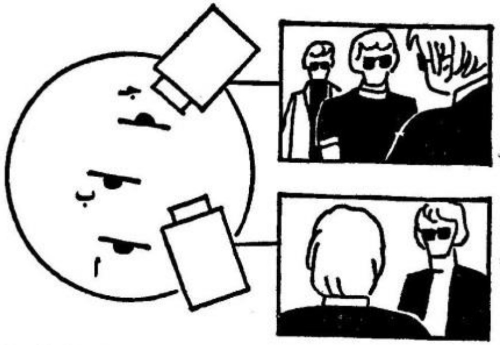
٢ ــ أن تتحول خطوط الاهتمام فى المشهد [illegible] •

فى الطريقة الأولى يصـــبح خط الاهتمام [illegible]

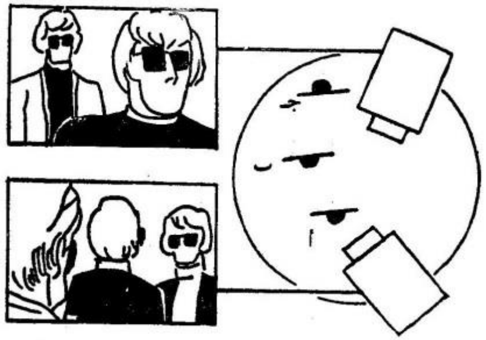
الثلاثة • وقد يكون التأكيد جزئيا أو كاملا •• جزئيا ، اذا ظهر الممثلون الثلاثة فى اللقطة الرئيســـية الأولى ، ثم لا يظهر فى اللقطة الثانية الا الممثـــلان الاثنان المهيمنان فقط •• كاملا ، اذا انتقلنا من نمط العلاقة بين مجموعة من ثلاثة أشخاص الى نفس المجموعة من الثلاثة ، الى نمط العلاقة من ٢ الى ٢ ، موضحة شخصين فقط من الأبطال فى كل من وضعى التصوير •

● التأكيد الجزئى

من الممكن تنفيذ التأكيد الجزئى partial emphasis باستخدام أى نوع من أنواع الترتيبات الخطية الثلاثة الأساسية : الخط المستقيم ، وشكل حرف L ، والمثلث • ويوضح شكل ٩٧ تأكيدا جزئيا تم تطبيقه فى حالة ترتيب الممثلين فى خط مستقيم •



شكل ٩٧ تطبيق التأكيد الجزئى على تشكيل مجموعة الممثلين فى خط مستقيم •

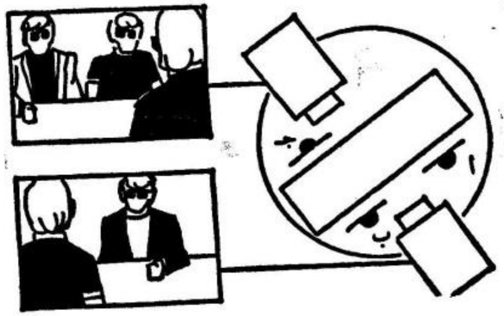


شكل ٩٨ تنويعة من تطبيق التأكيد الجزئى على تشكيل مجموعة الممثلين فى خط مستقيم •

وهناك تنويع يوضحه شكل ٩٨ ، حيث تتحرك أوضاع التصـوير الخارجية/الداخلية الى الطرف الآخر من تكوين الخط المستقيم •

كما يمكن بسهولة معالجة الترتيب على شـكل حرف L بالتأكيد الجزئى • ويوضح شكل ٩٩ حالة بسيطة من هذا الترتيب •

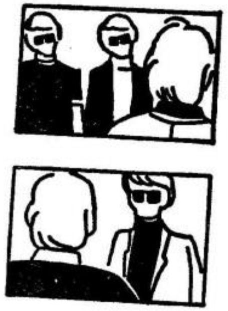
أما الترتيبات على شكل مثلث فهناك حلان لها • ويوضح شكل ١٠٠ الحل الأول منهما ، حيث يتم وضع الممثل الأقل أهمية الى أحد جانبى الشاشة •



شكل ٩٩ تطبيق التأكيد الجزئى على تشكيل مجموعة الممثلين على شكل حرف L •

شكل ١٠٠ الممثل الثانوى موجود على أحد جانبى الشاشة فى هذه التنويعة من التأكيد الجزئى فى حالة تشكيل الممثلين فى مثلث •

وتتم التنويعة الثانية بأن نضع الممثل الثانوى فى منتصف الشاشة فى اللقطة الرئيسية التى يظهر فيها الممثلون الثلاثة (شكل ١٠١) •



شكل ١٠١ الممثل الثانوى موجود فى المنتصف فى هذه التنويعة الثانية من التأكيد الجزئى فى حالة تشكيل الممثلين فى مثلث •

التأكيد الكامل

وكما ذكرنا من قبل ، يمـكن الحصـول على التأكيد الكـامل total emphasis باستخدام زوجين من اللقطات الرئيسية (ماستر) توضح ثلاثة ممثلين ثم اثنين منهما على التوالى • وتكون أوضاع التصوير الأربعة فى هذه الحالة أوضاعا عكسية خارجية • ويوضح شكل ١٠٢ حالة بسيطة منها •

ويكون نمط تركيب اللقطات لهذه اللقطـات الأربع الرئيسـية كما يلى :

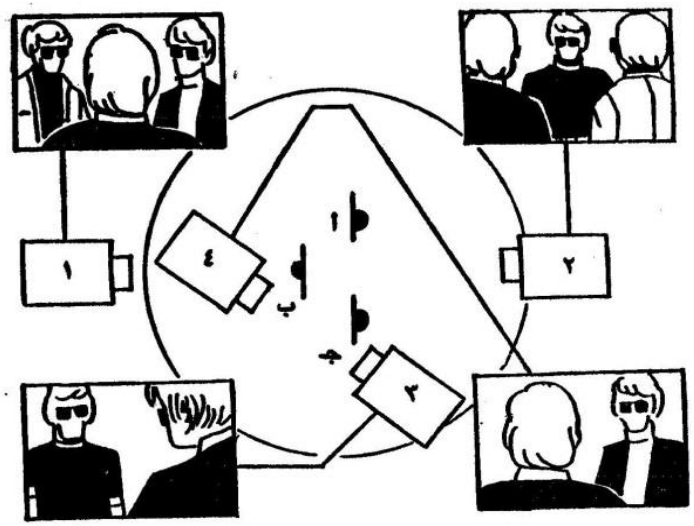
لقطات من أوضاع

١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٣ ـ ١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٢

(ــــ)　　　(ــــ)

وباستخدام هذا التجميع يتم استبعاد ممثل من المشهد أثناء التتابع ، لكى يظهر مرة أخرى قرب نهايته •

فعندما نقطع من تغطية لثلاثة أشخاص الى تغطية لشخصين فان القطع يصبح أقوى فى تأثيره اذا كانت لقطة الشخصين لقطة عكسية للوضع الذى ظهر فيه الممثلون الثلاثة ، عما لو كان الوضع مجرد تقدم للأمام على نفس خط المحور المرئى • فمثلا : اللقطة ١ تغطى ثلاثة أشخاص • واللقطة ٣ تغطى شخصين • فاذا ركبنا اللقطة ١ ثم اللقطة ٢ على التوازى ، فان انتقالنا الى لقطة تعرض شـخصين فقط سـوف يبدأ باللقطة ٣ بعد



شكل ١٠٢ تطبيق التأكيد الكامل على مجموعة من ثلاثة ممثلين .
ويتطور نموذج التركيب من علاقة ٣ : ٣ الى علاقة ٢ : ٢ من الممثلين .

اللقطة ١ ، لأن لقطة ٣ عبارة عن لقطة عكسية للقطة ١ . ويصبح نمط تركيب اللقطات عندئذ كما يلى :

لقطات من أوضاع ١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٣ ـ ٤
(ــــ)

وهذا التصرف أقوى فى تأثيره المرئى عما لو كنا قد تحركنا الى الأمام الى وضع يقع على نفس المحور المرئى ، كما يتضح من نمط تركيب اللقطات التالى :

لقطات من أوضاع ١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٤ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٣
(ــــ)

والعودة من لقطة لتغطية شخصين الى لقطة لتغطية ثلاثة أشخاص تخضع لنفس القاعدة .

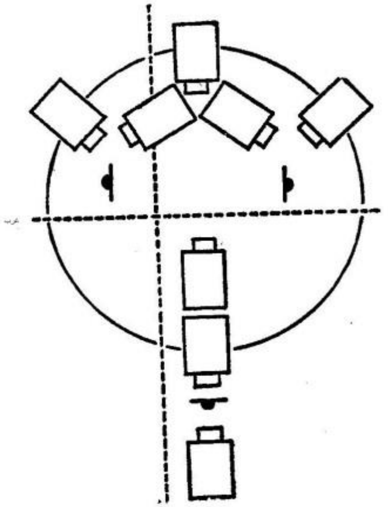
والوصفات الثلاث غير المألوفة للأوضاع العكسية الخارجية لتغطية مجموعة من ثلاثة أشخاص ، وحيث تضم كل لقطة رئيسية الممثلين الثلاثة ، يمكن أن تعالج مع مراعاة التأكيد الكامل ، عندما نختار اثنين من الممثلين الثلاثة لكى يتم تأكيدهما عمليا .

● **التغيير من « الشمال/الجنوب » الى « الشرق/الغرب »**

الأمثلة التى ذكرناها حتى الآن تتناول التأكيد عند تطبيقه على خط اهتمام واحد يمتد من الشمال الى الجنوب . واذا أردنا أن نركز على الشخصين الموجودين فى الشمال ، فان خط الاهتمام سيتحول الى اتجاه جديد مهيمن من الشرق الى الغرب ، مع استبعاد الممثل الموجود فى الجنوب .

وهذا الخط الجديد للاهتمام يمكن أن يوجد على أحد جانبى الشخصين اللذين يغطيهما ، كما سنرى حالا . ويلزمنا أن نستخدم أوضاع التصوير التى تسمح بمرور سلس من خط الى الآخر عندما ينتقل الاهتمام ويصبح المطلوب هو تأكيد شخصين فقط . ويمكن تطبيق مجموعة من اللقطات العكسية الخارجية/الداخلية بالنسبة لكل خط اهتمام ، كما يتضح من شكل ١٠٣ .

ولنبدأ بحالات بسيطة ثم ننتقل منها تدريجيا الى الحالات الأكثر تعقيدا :



شكل ١٠٣ مجموعتان من اللقطات العكسية الخارجية/الداخلية لثلاثة ممثلين ، لتغطية تغيير فى خط الاهتمام . الذى يتحول من اتجاه الشرق/الغرب الى اتجاه الشمال/الجنوب .

● **استخدام أربعة أوضاع تصوير فقط**

يمكن الحصول على أبسط تغطية أولية لخط اهتمام فى اتجاه

الاهتمام ، باستخدام اربعة أوضاع تصوير رئيسية ·· اثنان لكل اتجاه لخط الاهتمام · والأوضاع الأربعة كلها زوايا تصوير عكسية خارجية · ويظهر الممثلون الثلاثة أولا فى خط اهتمام « الشمال/الجنوب » · ويتم اختيار احدى الوصفات الثلاث غير المألوفة للتغطية الخارجية لمجموعة من ثلاثة أشخاص ، لكى تتضمن الممثلين خلال هذا الخط من الاهتمام · وانتقال الاهتمام عندما يواجه شخصان الشخص الثالث ويستديران ليواجه أحدهما الآخر ، يتضح من وضع تصوير « الشمال/الجنوب » · ويتم الحصول على هذا التغيير فى الاتجاه بمنتهى السهولة · ويلى ذلك ، انه يمكن من زاويتى تصوير عكسيتين خارجيتين ، تغطية وتأكيد كلا الشخصين على خط الاهتمام الجديد ، مع استبعاد الشخص الثالث ·

ويوضح شكل ١٠٤ الأوضاع الأربعة للتصـــوير · ويتم تبادل الوضعين ١ و ٢ بالتركيب المتوازى ، حتى نرى من الوضع ١ التغيير فى الاتجاه الذى يحدث فى خط الاهتمام · ولتأكيد الشخصين المهيمنين نقوم بتبديل الوضعين ٣ و ٤ مع تضمين هذين الشخصين فقط داخل حدود الصورة ·

واذا أردنا أن يتدخل الشخص الثالث مرة أخرى فيمكن أن يتغير الوضع الى « الشمال/الجنوب » متضمنا الثلاثة جميعهم · ونمط التركيب البسيط لهذه الأوضاع الأربعة للتصوير يبدو كما يلى :

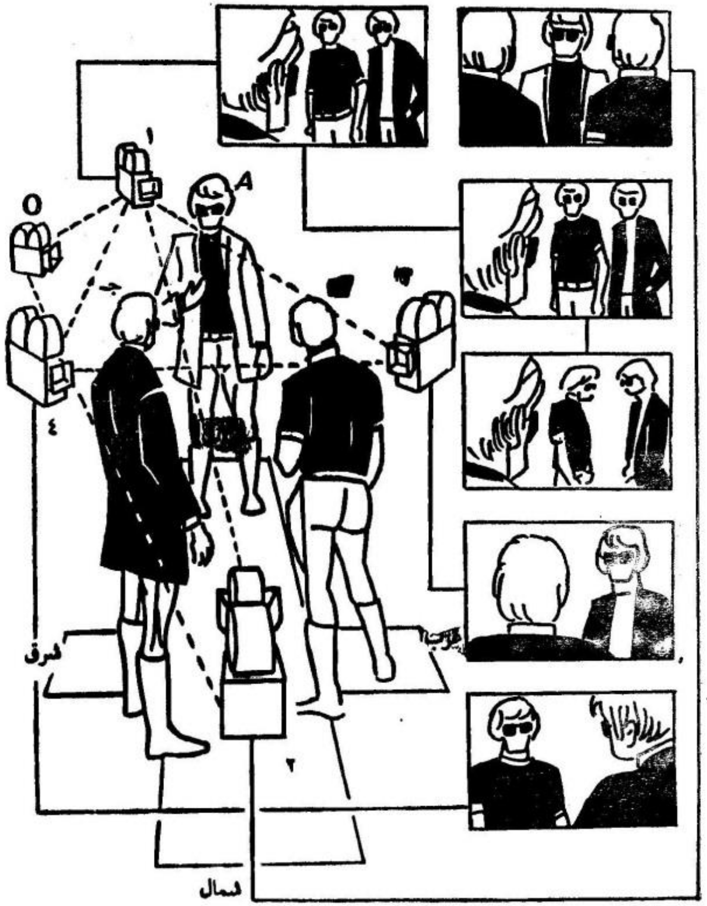
لقطات من أوضاع ١ـ٢ـ١ـ٢ـ١ـ٣ـ٤ـ٣ـ٤ـ١ـ٢ـ١ـ٢

ملحوظة : نجد فى هذا المثال أن مشاهدة التغيير فى الاهتمام قد تمت من الوضع ١ · أما اذا كنا شاهدناه من خلف الممثلين من الوضع ٢ فان أوضاع التصوير « شرق/غرب » يجب أن تكون خلف الممثلين · لماذا ؟

بالرجوع مرة أخرى الى شكل ١٠٤ ، نجد أن خط « الشـــمال / الجنوب » يغطيه وضعا ١ و ٢ وهما الزاويتان المهيمنتان العكسيتان حسب مبدأ المثلث فى استخدام آلة التصوير ، وحيث يكون رأس المثلث هو الوضع المحايد O ، الذى اختير للقطة التأسيسية للمشهد ·

وعندما يتحول خط الاهتمام الى اتجاه « الشرق/الغرب » كما نراه من الوضع ١ ، فان هذا الوضع لآلة التصوير يصبح رأسا لمثلث جديد يتشكل من أوضاع ٣ و ١ و ٤ ، ويلزم عندئذ أن تكون زاويتا ٣ و ٤ على جانب خط الاهتمام الجديد · واذا كنا سنرى التغيير من الوضع ٢ ، فيلزم أن يكون وضعا ٣ و ٤ على جانب خط الاهتمام الذى يواجه رأس هذا المثلث الجديد · وشكل ١٠٥ يوضح هذا ·

ولكى نعود الى اتجاه « الشمال/الجنوب » حيث نرى كل المجموعة ، يلزمنا أن نستخدم وضع ٢ لكى يؤثر فى تغيير الاتجاه · والمشهد الذى

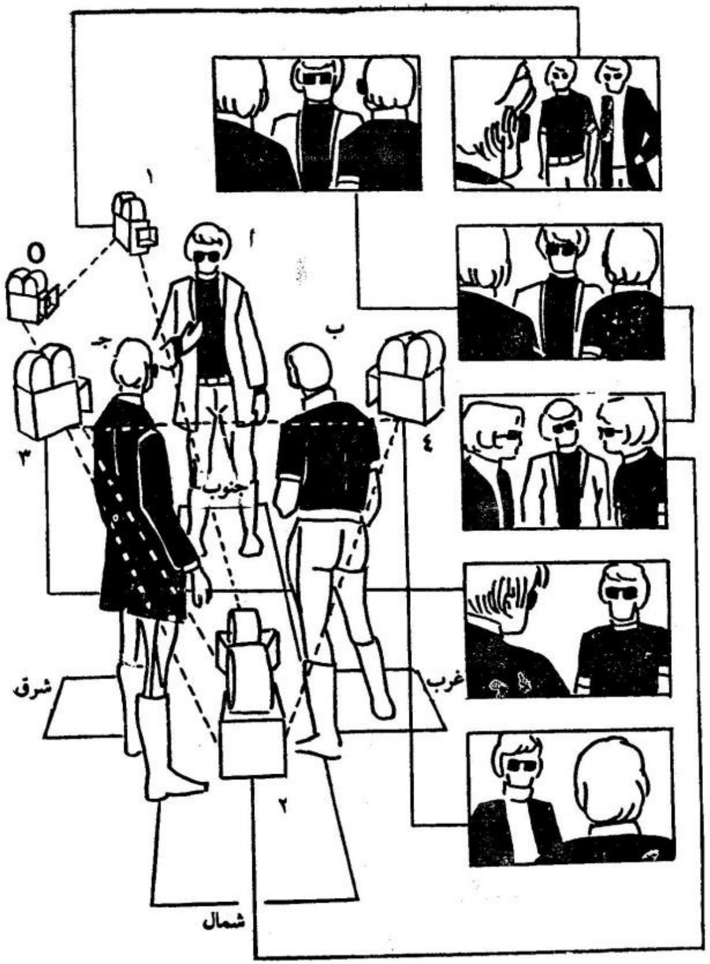


شكل ١٠٤ خط الاهتمام الشمال/الجنوب يتحول الى خط اهتمام مهيمن الشرق/الغرب · هنا نستخدم اربعة اوضاع رئيسية لآلة التصوير ، تقدم لنا جميعها لقطات عكسية خارجية · واخترنا الوضع ١ لكى نتم منه تغيير خط الاهتمام ·

يعتمد على وضع ٢ لتحويل خط الاهتمام سيبدو كما يلى :

لقطات من أوضاع ١ـ٢ـ١ـ٢ـ٣ـ٤ـ٣ـ٤ـ٢ـ١ـ٢ـ١

ونعترف بأن الوصفة التى ذكرناها توا معقدة نوعا ما ، ولكن بمجرد فهمها سيكون من السهل تطبيقها ·



شكل ١٠٥ خط الاهتمام يتحول من الشمال/الجنوب الى الشرق/الغرب بطريقة مماثلة للسابقة ، فيما عدا أن التغيير فى هذه الحالة نراه من الوضع ٢ ·

● استخدام لقطات داخلية

كانت أوضاع التصوير فى الحالات التى ناقشناها توا عبارة عن أوضاع لتصوير لقطات عكسية خارجية ·

واذا استخدمنا وضعا لتصوير لقطة عكسية داخلية . فاننا نحصل

على طريقة جديدة لتغطية مجموعة الممثلين ، مع استخدام أربعة أوضاع للتصوير · ومرة أخرى تستخدم هذه اللقطات فى زوجين ·

فى مثل هذا المشهد يصبح الوضع ١ للقطة التأسيسية ، والوضعان ٢ و ٣ للقطتين الرئيسيتين ، والوضع ٤ للقطة رد فعل ·

ويبدأ الحوار بالتبادل بين لقطتى ١ و ٤ على خط « الشمال / الجنوب » · ونحصل بهذه الطريقة على التباين فى العدد على الشاشة ·

وعندما نرغب فى التحويل الى خط « الشرق/الغرب » المهيمن ، نوضح حدوث هذا من الوضع ١ ، وننتقل الى تغطية عكســـية خارجية للشخصين المراد التركيز عليهما · ونقطع من آن لآخر الى اللقطة ٤ حيث نجد الممثل أ (ذا الجاكتة البيضاء فى شكل ١٠٦) ينظر اليهما ، فى رد فعل صامت أو متكلم من آن لآخر · ويمكن لتركيب اللقطات فى مثل هذا المشهد المألوف مع استخدام هذه الترتيبات ، ان يصبح كما يلى :

لقطات من أوضاع

١-٤-١-٤-١-٤-١-٢-٣-٢-٣-٤-٢-٣-١ ٤-٢-٣-٢-٣-٤-١-

« أ » « ب » « جـ »

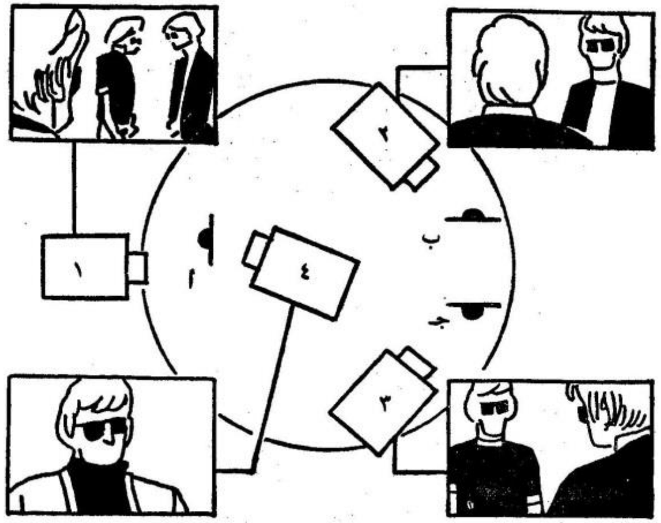
فى الجزء الأول من هذا المشهد « أ » يكون خط الاهتمام المهيمن فى اتجاه « الشمال/الجنوب » والممثلان ب و جـ يخاطبان الممثل أ مباشرة · وعندما يستدير الممثلان ب و جـ ليواجها أحدهما الآخر وهما يتحادثان يصبح أ (ذو الجاكتة البيضاء) صامتا ، وبالتالى ثانويا · ويستقر الاهتمام على اتجاه « الشرق/الغرب » ، ويستخدم الجزء « ب » من هذا المشهد اللقطتين الرئيسيتين ٢ و ٣ غالبا فى تركيب متواز · وتتقاطع اللقطة الرئيسية ٤ مرتين لتوضح رد الفعل الصامت للممثل الثانوى أ · وفى منتصف الطريق يتم تقديم لقطة من الوضع ١ (وفيها الخط المهيمن هو « الشرق/الغرب ») لاعادة تأسيس علاقة أماكن الممثلين الثلاثة · وفى الجزء « جـ » فى نهاية هذا المشهد يتحدث الممثل أ كما نراه من الوضع ٤ . ثم نختم المشهد بلقطة من الوضع ١ عندما يستدير الممثلان ب و جـ فى المستوى الأمامى تجاه الممثل أ ، وبذا نعيد تأسيس هيمنة خط الاهتمام « الشمال/الجنوب » · ويوضح الشكل ١٠٦ هذه الحالة ·

● استخدام ثمانية أوضاع للتصوير

والخطوة المتطورة التالية هى أن نستخدم مجموعة كاملة من أوضاع التصوير الخارجية/الداخلية لكل اتجاه من اتجاهات خطوط الاهتمام ·

وكما يتضح من شكل ١٠٣ لقد استخدمنا ثمانية أوضاع للتصوير على الأقل لتغطية ذلك المشهد ·

ويمكنك أن تضاعف أهمية مشهد الحوار بين ثلاثة ممثلين باستخدام مجموعة من اللقطات العكسية الخارجية/الداخلية التى تغطى الممثلين الثلاثة وتربط بينهم (على خط « الشمال/الجنوب ») ، ثم تنتقل الى مجموعة أخرى من اللقطات العكســـية الخارجية/الداخلية التى تغطى الشخصين اللذين يتم التركيز عليهما (على خط « الشرق/الغرب ») مستبعدا الممثل الثالث .



شكل ١٠٦ تستخدم هنا اربعة أوضاع للتصوير لتحويل خط الاهتمام . الا ان احد هذه الأوضاع يقدم لقطة عكسية داخلية .

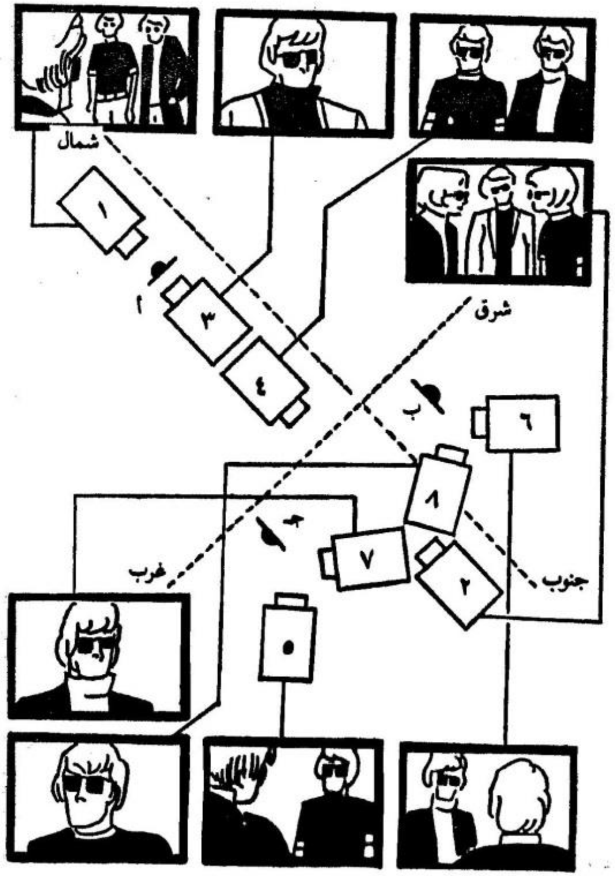
ويوضح شكل ١٠٧ أوضاع التصوير الأساسية الثمانية . ويصبح ترتيب المشهد قريبا مما يلى :

الوضع ١ الممثلان **ب** و **ج** فى المستوى الخلفى يتحدثان مع الممثل **أ** (ذى الجاكتة البيضاء) فى المستوى الأمامى ، وظهره تجاه آلة التصوير .

الوضع ٣ الممثل **أ** يرد ، موجها نظره خارج الشاشة الى اليمين .

الوضع ٤ الممثلان **ب** و **ج** كما يبدوان من وجهة نظر **أ** ، ينظران اليه خارج الشاشة الى اليسار .

الوضع ٣ **أ** مازال يتحدث .



شكل ١٠٧ ثمانية أوضاع تصوير أساسية ، كما هو موصوف فى النص .

الوضع ٤ **ب** و **ج** يردان على **أ** .

الوضع ٣ **أ** ينهى الكلام .

الوضع ٢ **ج** و **ب** فى المستوى الامامى ، يستديران ليواجه كل منهما الآخر . الممثل **أ** فى منتصف الشاشة وقد قلت أهميته .

الوضع ٥ عكسية : **ج** و **ب** يتحدثان .

الوضع ٦ عكسية : **ج** و **ب** يتحدثان .

الوضع ٥

الوضع ٦

الوضع ٨ ب يبدو وحده فى الشاشة ٠
الوضع ٧ جـ (ذو الجاكتة السوداء) يبدو وحده على الشاشة ٠
الوضع ٨
الوضع ٧
الوضع ٣ أ يعود للاشـــتراك فى الحوار ٠ انه يواجهنا ناظرا خارج الشاشة الى اليمين ٠
الوضع ٤ ب و جـ يديران وجهيهما تجاهنا لينظرا الى أ خارج الشاشة الى اليسار ٠
الوضع ٣ أ يتحدث ثانية ٠
الوضع ١ المجموعة كلها مرة ثانية : أ و ب و جـ ٠

ويوضح شكل ١٠٧ كيف تغطى أوضاع ١ و ٢ و ٣ و ٤ اتجاه خط الاهتمام « الشمال/الجنوب » ، بينما تغطى أوضاع ٥ و ٦ و ٧ و ٨ التحويل الى اتجاه « الشرق/الغرب » ٠

ولتوضـــيح تحويل خط الاهتمام من « الشـــمال/الجنوب » الى « الشرق/الغرب » استخدمنا الوضع ٢ ٠ لاحظ أن هذا الوضع يختلف عن وضع ٤ (الذى سبق أن استخدمناه من قبل لتقديم الشخصين اللذين تم التركيز عليهما وقتئذ) حيث ان الشخصين قد تبادلا مكانيهما على الشاشة ٠ ففى الوضع ٤ كان ترتيبهما على الشاشة هو ب الى اليسار و جـ (ذو الجاكتة السوداء) الى اليمين ، بينما كنا نراهما من الوضع ٢ فى المستوى الأمامى وكان ترتيبهما على الشاشة هو جـ الى اليسار و ب الى اليمين ٠

والوضع ٣ (وهو من زاوية عكسية داخلية) يعالج هذا الخروج عن المعتاد ٠ وهو ينجح فى مهمته هذه لأن الوضعين ٣ و ٤ تجمع بينهما علاقة الزاوية العكسية ، أى أن زاوية كل منهما هى عكس زاوية الأخرى ، بينما زاويتا الوضعين ٣ و ٢ تشتركان فى محور مرئى visual axis واحد ، وان كانت هناك مسافة بينهما ٠ اننا فى الواقع قد استخدمنا الممثل أ كنقطة محورية تؤثر على الربط بين هذين الوضعين ٠

واذا تمكنا من عكس الاتجاه من « الشرق/الغرب » الى « الشمال/الجنوب » فى مرحلة تالية خلال المشهد ، فقد تم هذا بتطبيق نفس المبدأ ٠ فالوضع ٣ قد توسط مرة أخرى بين الوضع ٧ والوضع ٤ اللذين يغطيان خط « الشرق/الغرب » من كلا جانبيه ٠ ويتم التحويل من « الشرق/الغرب » الى « الشمال/الجنوب » فعليا عند الوضع ٤ ، الذى يبدأ فى تغطية خط « الشرق/الغرب » وينتهى كحد أقصى لخط « الشـــمال/الجنوب » الذى يعود ليهيمن مرة أخرى ٠

ويمكن للمشـــهد الذى يضم ثلاثة ممثلين ، مستخدما التحويل

التعارضى لخط الاهتمام تغطية مجموعة من زوايا التصوير العكســية الخارجية/الداخلية ، يمكنه أن يتم باستخدام عدد من الأوضاع تقل فى عددها عن ثمانية ٠ اذ يمكننا أن نستخدم فقط العدد الذى يلزمنا من الأوضاع ٠

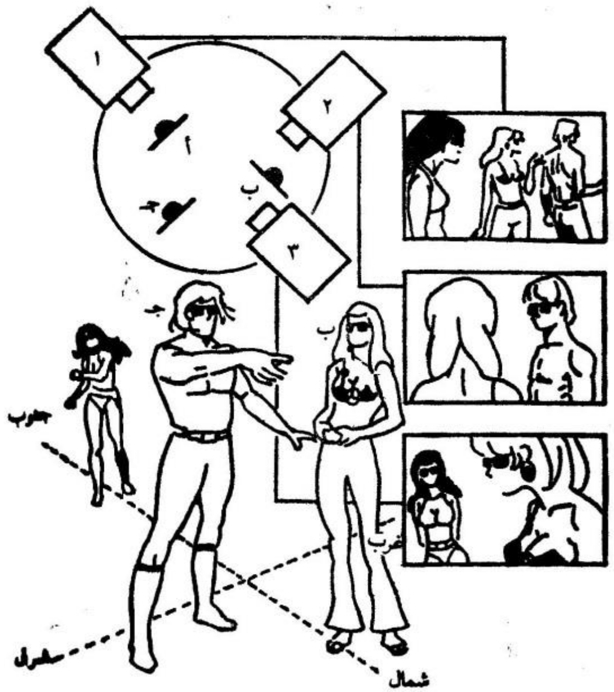
ففى المثال الذى انتهينا توا من فحصـــه ، نجد أن الممثل الذى استبعدناه عند تحويل خط الاهتمام ، قد وضعناه فى منتصف المجموعة ٠ وينطبق نفس المبـدأ اذا أردنا اســتبعاد أى من الشخصين الآخرين ، الموجودين عند طرفى قاعدة المثلث ٠

وقد تبدو الطريقتان السابقتان فى تناول الموقف معقدتين الى حد ما بالنسبة للشخص غير المؤتلف مع التعامل بأوضاع التصوير عند رؤوس المثلث (الوهمى) لتغطية الحوار بدون حركة ٠ وقد يساعد على تثبيت هذه المبادىء البسيطة التى وصفناها ، والتى يتحول فيها خط الاهتمام من اتجاه « الشمال/الجنوب » الى « الشرق/الغرب » ، اذا تذكرنا أن أوضاع التصوير المستخدمة حول الممثلين قد تتخذ شكل الصليب ٠ ويصبح الممثلان المهمان هما ذراعا الصليب أو شكل حرف T ، بينما يصبح الممثل الأقل أهمية (مؤقتا) فى قاع الصليب أو شكل حرف T ٠ وسواء كنا نستخدم أربعة أوضاع للتصوير (كلها لقطات عكسية خارجية أو مجموعة من اللقطات العكســـية الداخلية/الخارجية) أم كنا نستخدم الأوضاع الثمانية للتصوير بأكملها ، فان النمط الأساسى الذى تتخذه التغطية هو الصليب أو شكل حرف T ٠ وسنبحث الآن طريقتين بسيطتين لتغطية الممثلين اذا كانوا على شكل حرف L ٠

● طريقة بسيطة باستخدام ثلاثة أوضاع للتصوير

هناك طريقة بسيطة يمكننا بها تأكيد الشخص محور الاهتمام فى حوار يدور بين ثلاثة أشخاص ، وفى حالة استخدام ثلاثة أوضاع للتصوير فقط ٠ فأحد الأوضاع يقدم لنا اللقطة الرئيسية التى تغطى الأشخاص الثلاثة ٠ ويقدم لنا كل من الوضـــعين الآخرين مجموعة مختلفة من الأشخاص ٠ ويتم تركيب هاتين اللقطتين التابعتين على التوازى مع اللقطة الرئيسية ٠

وفى هذا التشكيل نضع الممثل الأكثر أهمية فى المنتصف (الممثلة الشقراء ب فى هذه الحالة التى يوضحها شكل ١٠٨) ٠ وعندما تتحدث مع جـ (اتجاه « الشرق/الغرب ») تتضح العلاقة بين لقطة الوضع ١ والوضع ٢ ٠ ولقطة الوضع ٢ تقع على زاوية قائمة فى علاقتها مع لقطة الوضع ١ ٠

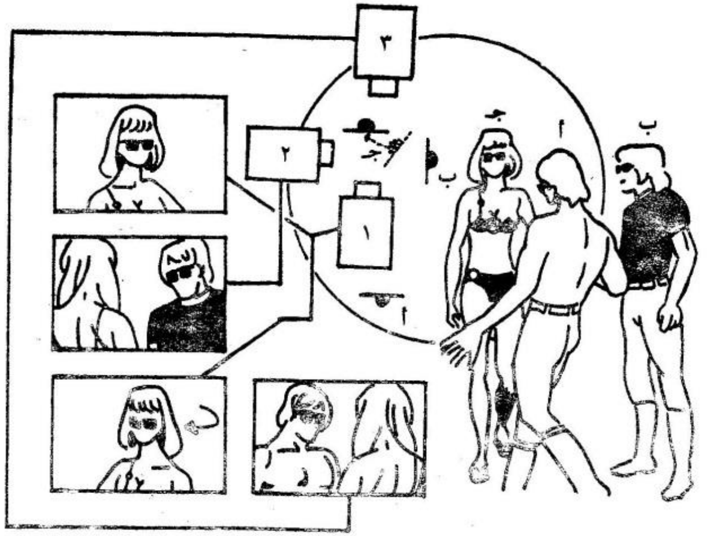


شكل ١٠٨ تغيير خط الاهتمام من شرق/غرب الى شمال/جنوب من الثلاثة أوضاع تصوير فقط ٠

وعندما تستدير الممثلة **ب** (ويظهر هذا الدوران دائما من الوضع ١) لكى تتحدث مع الممثلة **أ** (اتجاه « الشمال/الجنوب ») تصمم العلاقة بين لقطة الوضع ١ والوضع ٣ ٠ ولقطة الوضع ٣ عبارة عن لقطة من زاوية عكسية بالنسبة للوضع ١ ٠ كما يتضح التباين فى العلاقة دائما بين اللقطة والأخرى ، لأننا نقطع من ثلاثة أشخاص الى شخصين ٠ ولهذا لا يمكننا أن نجمع بين لقطات وضعى ٢ و ٣ فى تركيب متواز ٠

وسيبدو المشهد المعتاد الذى يستخدم هذا الحل كما يلى :
لقطات من أوضاع ١ــ٢ــ١ــ٢ــ١ــ٣ــ١ــ٣ــ١ــ٢ــ١ــ٣ــ١

والعلامات تحت الأرقام تحدد النقط التى تم عندها تحويل اتجاه خط الاهتمام ٠



شكل ١٠٩ نستخدم ممثلا كمحور للحصول على تغيير خط الاهتمام داخل المشهد ٠

استخدام لقطة محورية

وتتم احدى التنويعات على المثال السابق اذا استخدمنا لقطة قريبة للممثل الرئيسى (الممثلة **ج** فى هذه الحالة كما يتضح فى شكل ١٠٩) كلقطة محورية pivoting ٠ وتحل هذه اللقطة القريبة محل اللقطة التأسيسية فى المثال السابق وتؤدى نفس الغرض : انها تسجل متى يوجه الممثل الرئيسى الانتباه من ممثل الى الآخر ٠

وهذه اللقطة القريبة ١ هى الوضع الرئيسى الأســاسى فى هذا المشـــهد ، وتتقاطع مع اللقطتين الرئيسيتين التابعتين ٢ و ٣ لتغطية الحوار ٠

ومرة أخرى ، لا يمكننا تركيب لقطات وضعى ٢ و ٣ معا تركيبا متوازيا ٠ ويتم تركيب أى مشهد بسيط يستخدم هذا الاجراء كما يلى :
لقطات من أوضاع ١ــ٢ــ١ــ٢ــ١ــ٣ــ١ــ٣ــ١ــ٢ــ١ــ٣ــ١
(ــ) (ــ) (ــ)

لاحظ كيف يتشابه نموذج تركيب هذه اللقطات مع النموذج المذكور فى فصل ٤ ٠

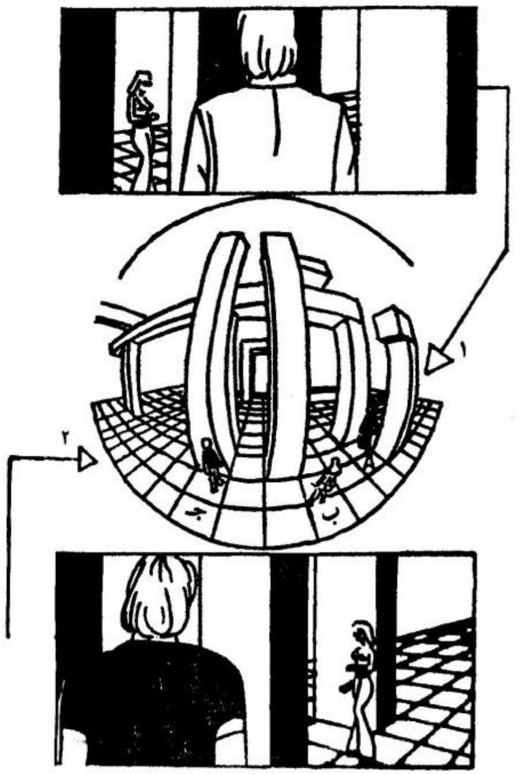
والعلامات الموضحة تحت الأرقام فى نموذج التركيب المذكور هنا

تحدد مرة أخرى متى يحرك الممثل **ج** فى اللقطة الرئيسية ١ راسما من من جانب الى آخر ليحول خط الاهتمام ·

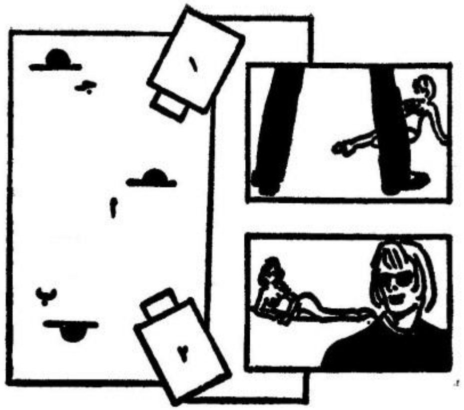
● الاستبعاد المتعمد

لنفرض أننا سنستبعد أحد الممثلين عن عمد ، عندما نقطع من لقطة الى أخرى باستخدام أوضاع التصوير العكسية ، مما يعطى الايهام الظاهرى بأننا قد حطمنا كل القواعد ·

ويوضح شكل ١١٠ مثالا نستغل فيه وجود عائق فى الديكور الذى لنخفى وراءه الممثل الموجود فى الوسط (وفى المستوى الأمامى أيضا) عند أحد رءوس المثلث الذى يربط بين الممثلين ·



شكل ١١٠ مثالا استبعاد متعمد ، حيث يختفى ممثل خلف أحد عناصر الديكور ·



شكل ١١١ فى المثال السابق كان الممثل المحورى موجودا فى المستوى الخلفى فى اللقطتين · انه هنا فى المستوى الأمامى ويتحول من أحد جانبى الشـــاشة الى الجانب الآخر ، بينما نستبعد أحد الشخصين الآخرين عن قصد من كل لقطة رئيسية بالتبادل ·

وكما نرى ، فان الممثلة **ب** تغير مكانها على الشاشة من لقطة الى أخرى ، بينما يظهر كل من الشخصين الآخرين أو يختفى فى أحد الجانبين المتضـــادين من الشاشـــة · والممثل الأكثر بعدا فى أى من اللقطتين العكسيتين ، يجب أن يظهر فى وسط الشاشة فى المستوى الخلفى ، ولكن الديكور (الأعمدة فى هذه الحالة) يحجبه عن انظارنا · ويكون ما نراه على الشاشة هو التكوين الآتى :

اللقطة ١ : ب و أ

اللقطة ٢ : ج و ب

فان التكوين الحقيقى هو :

اللقطة ١ : **ب و ج و أ**

اللقطة ٢ : **ج و أ و ب**

وفى المثال التالى تحركت آلتا التصـــوير فى الوضعين العكسيين لتقتربا من الشخص الرئيسى فى تشكيل المثلث ، لتغيرا التباين الذى يجب أن يكون :

اللقطة ١ : **أ و ب و ج**

اللقطة ٢ : **ب و ج و أ**

الى علاقة بين اثنين واثنين ، تبدو كما يلى :

اللقطة ١ : **أ و ب**

اللقطة ٢ : **ج و أ**

وبهذه الطريقة يتم استبعاد الشخصين **ج** و **ب** بالتناوب ، بينما يغير

الشخص ا من وضعه من أحد جانبى الشاشة الى الجانب الآخر · ويمكن استخدام مناسيب مختلفة لآلات التصوير لاضافة المزيد من التنويع · (شكل ١١١) ·

● **الخلاصة**

نقدم فيما يلى موجزا للجوانب التى غطاها هذا الفصل لتركيز النقاط الضرورية التى سبق فحصها فيما يتعلق بمشاهد الحوار الذى يدور بين مجموعات ثابتة تتكون كل منها من ثلاثة أشـــخاص · لقد عرفنا أنه :

١ – يمكن توزيع الممثلين الثلاثة على ثلاثة أشكال خطية : الخط المستقيم والزاوية القائمة والمثلث ·

٢ – اذا اشترك ثلاثة ممثلين فى الحوار وكان اثنان منهم مركزين مهيمنين للانتباه وكان الثالث وسيطا صامتا ، فيمكن للممثلين أن يظلوا فى نفس الجزء من الشاشة بتطبيق مبدأ المثلث لأوضاع التصوير ·

٣ – يمكن تغطية ترتيب الممثلين عند رءوس المثلث بـ ١٥ زوجا من زوايا التصوير العكســـية الخارجية · وتنحصر هذه المجموعات من اللقطات داخل ثلاث وصفات رئيسية مخالفة للقواعد ·

٤ – يمكن الحصول على التباين فى العدد بالجمع بين لقطة عكسية خارجية وأخرى عكسية داخلية ، أو باستخدام لقطات عكسية داخلية وتقدم لنا أوضاع التصوير المتوازية نفس النتيجة ·

٥ – يمكن اســـتخدام الممثـــل الذى يظهر فى كل من اللقطتين العكسيتين كمحور لربط اللقطات التى تضم الممثلين الثلاثة ·

٦ – يمكن استخدام لقطة محورية لتســـهيل الانتقال بين لقطتين يتبادل الممثلون فيهما أماكنهم على الشاشة ·

٧ – يمكن تطبيق التركيز المرئى فى حالة وجود خط اهتمام واحد ، وذلك باستخدام لقطات عكسية خارجية فقط · ويمكن لهذا التركيز أن يكون جزئيا أو كاملا ·

٨ – يمكن تحويل خط الاهتمام فى أى مشهد الى الاتجاه المقابل · وتم تحديد خمس وسائل مختلفة لذلك · ويمكن استخدام لقطات عكسية خارجية وداخلية معا ، فى الوسائل الثلاث الأولى ، بينما يمكننا استخدام ممثل محورى فى الوسيلتين الأخيرتين ·

٩ – يمكن استبعاد أحد الممثلين عن عمد من لقطـــة الى أخرى ، مما يعطى الايهام بأن كل القواعد قد تحطمت أثناء تغطية الممثلين الواقعين فى تشكيل مثلث ·

ان مجال تغطية ثلاثة ممثلين ثابتين يتسع لتقديم بعض التنويع المرئى ·

٧

حوار يضم أربعة أشخاص أو أكثر

تسرى الوسائل التقنية الأساسية الخاصة بتغطية الحوار الثابت بين شخصين أو ثلاثة ، تسرى أيضا على المجموعات الأكبر من الأشخاص · ونادرا ما يدور الحوار بين أربعة أشخاص فى وقت واحد · هناك دائما من يقود الحوار ، سواء أدرك ذلك أو دون أن يدرك ، ويعمل وسيطا لتحـويل الانتباه من شخص الى آخر بحيث ينتقل الحـوار فى مناطق مختلفة ·

وفى الحالات البســـيطة يقوم شخصان رئيســيان بمهمة الحـوار ويقاطعهما آخرون من آن لآخر فقط · نجد فى مثل هذه المجموعة أنه من الأمتع للعين أن يكون البعض واقفا والبعض جالسا ، فى أشكال هندسية أحيانا (المثلثات هى الشكل الشائع الاستخدام ، انما المربعات تصلح أيضا ، وكذا الدوائر) · واذا كان البعض أكثر قربا من آلة التصوير عن الآخرين فان هذا يضيف الايهام بالعمق ·

وهناك طريقة بارعة جدا للتركيز على شخص واحد من المجموعة · وتسمى هذه الطريقة فى المسرح توازن الحجب occult balance · فالمجموعة من أشخاص جالسين تتوازن مع شخص واقف · والعكس صحيح كما يتضح فى شكل ١١٢ ·

ومن المهم أيضا أن نستخدم أشكالا وأنواعا مختلفة من الاضاءة عند تغطية مجموعة من الأشخاص · والوضع التقليدى هو أن تكون الاضاءة أكثر قوة على الشخصيات الرئيسية ، بينما يتلقى الباقون اضاءة ثانوية تجعلهم واضحين انما أقل شأنا ·

وسوف نعرض هنا التنويعات التى سبق تطبيقها فى حالة المجموعات المكونة من شخصين أو من ثلاثة أشخاص ، فى التغطية التصـــويرية الشاملة لأربعة أشخاص أو أكثر ·

● **حالات بسيطة**

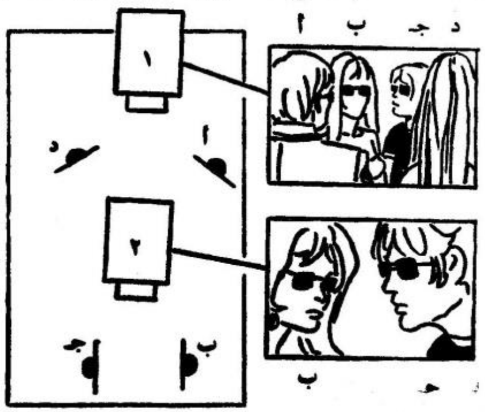
اذا كان المطلوب تغطية المجموعة كلها ومركز الاهتمام أيضا فان هذا يستلزم استخدام لقطتين رئيسيتين (ماستر) أساسيتين على الأقل ··

شكل ١١٢ هنا يسرى مفعول مبدأ التوازن المرئى • يمكن لممثل واقف أن يتوازن مع مجموعة جالسة من الممثلين ، وبالعكس •

تضم احداهما المنظر العام للمجموعة ، وتكون الأخرى لقطة أقرب للممثلين الرئيسيين • واليكم بعض الأمثلة :

١ ـ استخدام محور مرئى مشترك

يتم تقاطع لقطتين مصورتين على نفس المحور المرئى بالتبادل • وهذا يساعد على تغطية الحوار مع الاحســـاس بالعمق • وعندما يتحدث الممثلان ب و د نستخدم وضع التصوير ١ (شكل ١١٣) • أما عندما



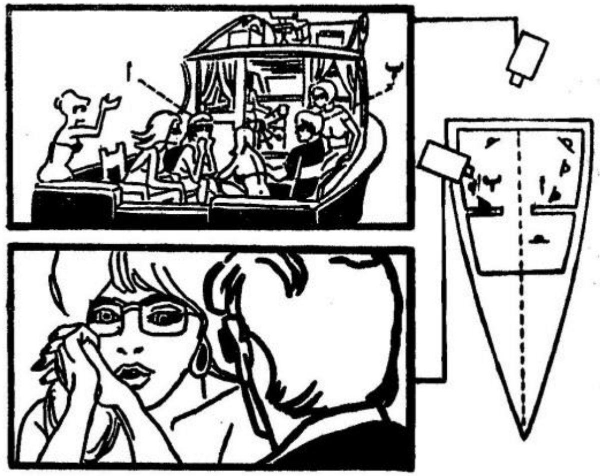
شكل ١١٣ تغطية مجموعة من الممثلين بلقطتين رئيسيتين تشتركان فى المحور المرئى • تظهر المجموعة كلها فى احدى اللقطتين ، وفى اللقطة الثانية يتم التركيز مرئيا على محور الاهتمام فى المجموعة •

يستدير ب ليتحدث مع جـ فاننا ننتقل لنقترب منهما فى وضع التصوير ٢ ، ثم نعود الى الوضع ١ عندما يشترك د فى الحوار ثم يستدير ليوجه تعليقا الى أ • واذا احتفظ الشخصـــان ا و د بظهريهما تجـــاهنا فانهما سيحولان إنتباه المتفرجين الى الشخصين ب و جـ ، أما اذا اتجه أ و د بوجهيهما الينا فانهما يصبحان عندئذ مركز الانتباه •

وهناك تنويع آخر عندما يكون أ و د مجرد شاهدين على الحوار ، ويكون رد الفعل على وجهيهما وجسميهما هو المهم • ويستخدم وضع التصوير ١ لمجرد الحصول على لقطة تاسيسية تتقاطع من آن لآخر مع اللقطة الرئيسية من الوضع ٢ لتناوين الحوار بتوسيع المجموعة •

٢ ـ استخدام وضعى تصوير بينهما زاوية قائمة

يوضح شكل ١١٤ تنويعة أخرى • والهدف هنا مشابه لهدف الحالة السابقة • فاما أن الحوار يدور بين كل الأشخاص مع تغطية الشخصين الرئيسيين ، واما أن يدور الحوار بين أ و ب ويراقبهما الباقون • وتأتى التنويعة هنا من استخدام زاوية قائمة لوضع التصوير الأقرب فى اللقطة الثانية •



شكل ١١٤ وضعا التصوير هنا على زاوية قائمة لتغطية كل المجموعة ومحور الاهتمام فيها •

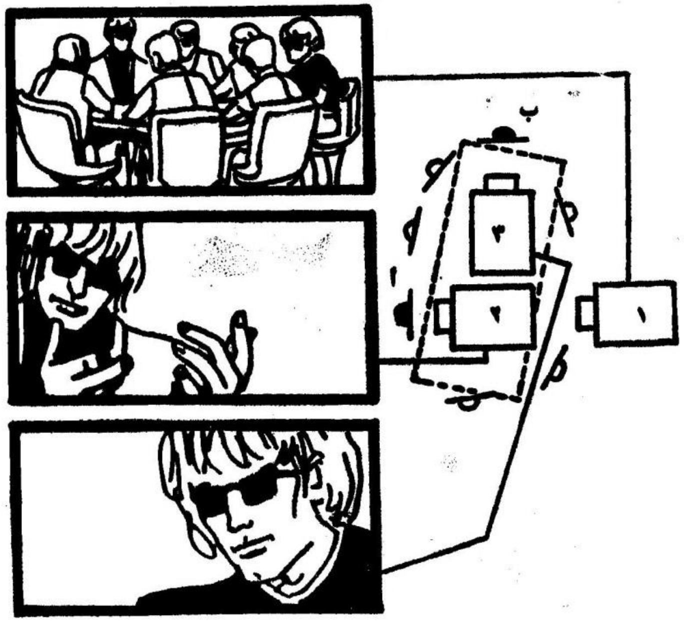
● مجموعة تنتظم حول مائدة

من المعتـــاد أن نرى مجموعة من الأشخاص حول مائدة فى بعض المشاهد السينمائية • ولقد تم الوصول الى طرق صالحة لتقديمهم بوضوح الى المتفرجين • ولمبدأ المثلث فى أوضاع التصوير قيمة كبيرة فى حل عدد من مواقف السيناريو الدقيقة ، فى مثل هذا النوع من المشاهد • ونجد مرة أخرى أن طرفى مركز الاهتمام يسيطران على الموقف •

الحالة الأولى

يمكننا أن نستخدم أوضاع المحور المرئى الواحد وأوضاع الزاوية القائمة معا لتغطية شخصين مهمين فى مجموعة من الناس ليلفتا الانتباه بمفردهما (شكل ١١٥) •

والاجراءات هنا سهلة • وضع التصوير ١ يوضح المجموعة كلها • والممثلان أ و ب هما مركز الانتباه • والممثل أ يخاطب المجموعة كلها •



شكل ١١٥ تغطية مجموعة من الناس مع التركيز على شخصين رئيسيين فى لقطتين منفردتين •

وعندما يوجه انتباهه الى ب ، نقطع الى اللقطة من الوضع ٢ حيث يوجه أ حواره الى ب الموجود خارج الشاشة • ونقطع الآن الى لقطة الوضع ٣ لنوضح ب وهو يجيب • ثم نقطع ثانية الى لقطة الوضع ٢ حين يرد أ على ب، والى لقطة الوضع ٣ حيث يوضح ب النقطة التى يريد توضيحها •

ونعيد التأسيس الآن بأن نعود الى لقطة الوضع ١ لنبين رد فعل المجموعة • واذا تحدث أ و ب أحدهما مع الآخر مرة أخرى ، فقد نقطع مرة أخرى الى التفاعل بين لقطاتهما المنفردة ثم نعود الى لقطة الوضع ١ لنسمع تعليقات شخص آخر فى المجموعة •

الحالة الثانية

كانت آلة التصوير الثانية فى أشكال ١١٣ و ١١٤ و ١١٥ موجودة فى وضع أقرب الى المجموعة ، بحيث تستبعد بعض الأشخاص من اللقطة • ونجد فى شكل ١١٦ أن مسافة آلة التصوير متساوية فى الوضعين •

وهذا الترتيب الذى يعتمد على **الزاوية القائمة** يخلق على الشاشة قاعدة مرئية مشـــابهة لواحدة من الوصفات الثلاث المخالفة للقواعد ، المستخدمة لتغطية مجموعات من ثلاثة أشخاص عند رءوس المثلث • وعند وضع آلة التصوير الثانية على اليسار ، ينتقل الممثل الأول من الجانب الأيسر فى الوضع ١ الى اليمين فى الوضع ٢ • ويبقى الآخرون فى نفس ترتيبهم :

لقطة الوضع ١ : **أ و ب و جـ و د و هـ**
لقطة الوضع ٢ : **ب و جـ و د و هـ و أ**

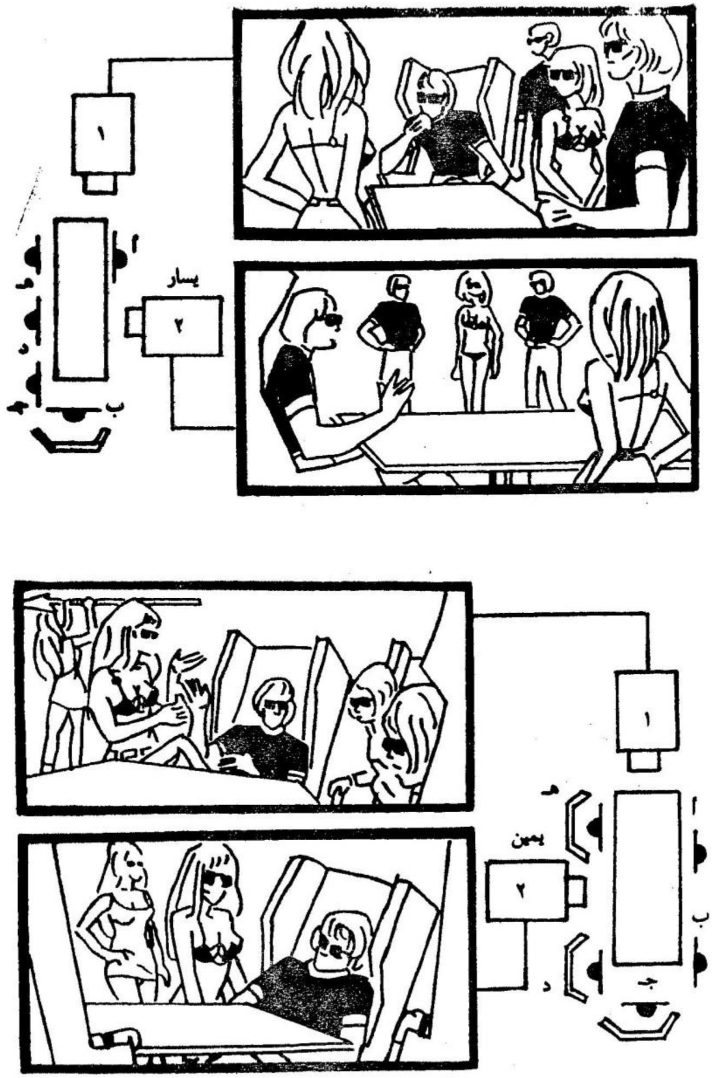
وعند وضع آلة التصوير الثانية على اليمين يحدث العكس : ينتقل الممثل الأول من الجانب الأيمن فى الوضع ١ الى اليسار فى الوضع ٢ •

لقطة الوضع ١ : أ و ب و جـ و د و هـ
لقطة الوضع ٢ : **هـ و أ و ب و جـ و د**

ومن الممكن تغطية المجموعات المكونة من أربعة أشخاص أو خمسة مرئيا باستخدام أوضاع التصوير ذات الزاوية القائمة •

الحالة الثالثة

ان المجموعة المكونة من خمسة أشخاص وتغطيها زوايا تصوير عكسية خارجية وان كانت تلتزم بالقاعدة السابقة ، الا أنها تقدم تنويعة الى حد ما من السهل تحديدها • ويوضح شكل ١١٧ احتمالين لنفس المثال • فى أحدهما ينساب خط الاهتمام بين الشخصين **جـ و هـ** ، وينساب فى الآخر بين **جـ و أ** • والممثلان الموجودان عند طرفى خط الاهتمام ينتقلان من أحد جانبى الشاشة الى الآخر ويتبادلان موقعيهما ، بينما يحافظ الآخرون على



شكل ١١٦ تغطية غير عادية ، حيث نرى الممثلة أ فى أقصى الصورة تتحول الى أقصى الجانب الآخر عندما تتغير اللقطة . وتظل باقى المجموعة فى نفس ترتيبها المرئى على الشاشة .

نفس ترتيبهم وعندما يهيمن الممثلان ج و هـ تصبح التغطية كما يلى :

لقطة الوضع ١ : **أ** و **ب** و **ج** و **د** و **هـ**

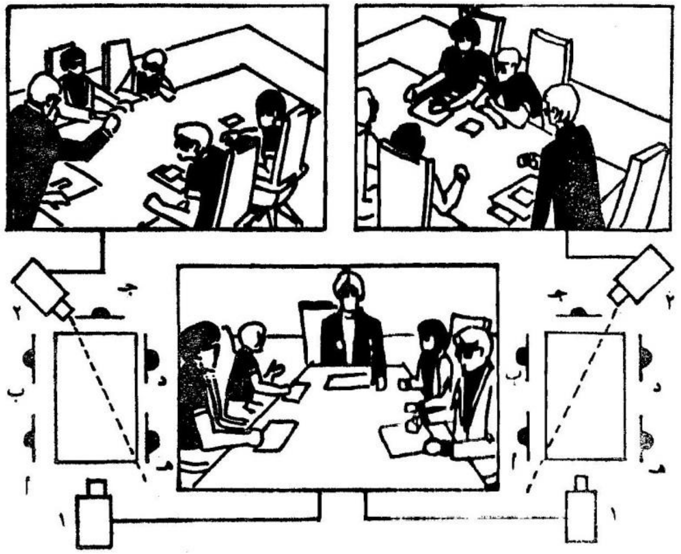
لقطة الوضع ٢ : **ج** و **د** و **هـ** و **ب** و **أ**

وفى اللحظة التى يهيمن فيها الممثلان **ج** و **أ** على المشهد تنعكس الوصفة :

لقطة الوضع ١ . **ا** و **ب** و **ج** و **د** و **هـ**

لقطة الوضع ٢ : **هـ** و **د** و **أ** و **ب** و **ج**

ادرس شكل ١١٧ وسترى كيف تعمل الوصـــفة من أجل خطوط الاهتمام **القطرية** dingonal .

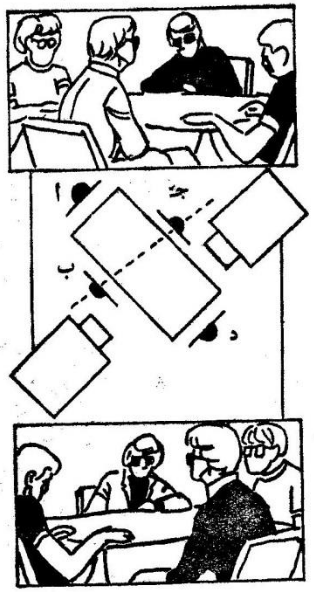


شكل ١١٧ مجموعة لها خط اهتمام قطرى تغطيها لقطات عكسية خارجية وتخضع للقاعدة المرئية الموضحة . يتحول الممثلان غير المرتبطين بخط الاهتمام الى الجانب الاخر من الشاشة فى اللقطة الثانية ويتبادلان مكانيهما . ويوضح الرسم الخطين المتاحين لكلا خطى الاهتمام القطريين .

الحالة الرابعة

وفى الحالة الثالثة تم تطبيق زوايا التصوير العكسية الخارجية على مجموعة من الأشخاص الجالسين الى مائدة ، ولكن بنتائج مختلفة .

ويدور الحوار الهام بين **ب** و **ج** (شكل ١١٨) وتتركز أوضاع آلة التصوير على جانب واحد من خط الاهتمام الذى ينشأ بين الشخصين الرئيسيين .



شكل ١١٨ يبقى الممثلان المهيمنان فى منتصف الشاشة ليستمر التفاعل بين اللقطتين العكسيتين الخارجيتين ، بينما يتبادل الممثلان أ و د الموجودان على أقصى طرفى الصورة مكانيهما على الشاشة من لقطة الى أخرى ٠

لاحظ كيف يتبادل الممثلان **أ** و **د** موقعيهما على الشاشة فى اللقطة العكسية ، بينما يبقى الممثلان **ب** و **جـ** فى قطاعهما فى منتصف الصورة ٠

تقسيم المجموعة

كنا حتى الآن نطبق زوايا التصـــوير الخارجية على المجموعات متوسطة الحجم ٠ ونجد من جهة أخرى أن أوضاع التصوير العكسية الداخلية يمكنها أن تقسم المجموعة ، وأن تقارن بين أجزائها وتحصل على رد فعل مرئى ، حيث يضيف التباين فى العـــدد تنويعا فى صـــورة الشاشة ٠

ويمكن لهذا التقسيم أن يتخذ ثلاثة أشكال أساسية :

١ ـ أن يواجه ممثل باقى المجموعة ٠

٢ ـ أن تنقسم المجموعة الى جزءين متساويين أو غير متساويين ٠

٣ ـ أن تنتج عن التقسيم عدة مجموعات ٠

ونحتاج فى كل حالة من هذه الحالات الى لقطة تأسيسية (تقليدية

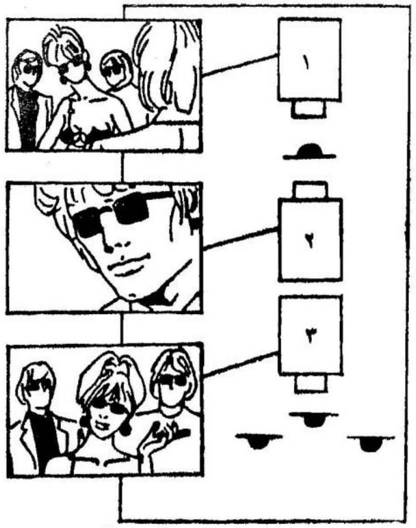
على الأقل) لافتتاح المشهد ، ولكن تظهر مرة أخرى فى الوسط وعند النهاية ٠ ويوضح شكل ١١٩ التنويعة الأولى ، حيث يواجه ممثل باقى المجموعة ، مع استخدام وضعين للتصوير عكسيين داخليين فى داخل المجموعة ٠

ويمكن تركيب المشهد كما يلى فى حالة الحوار القصير :

لقطات من أوضاع ١ـ٢ـ٣ـ٢ـ٣ـ٢ـ٣ـ١

وفى حالة الحوار الطويل :

لقطات من أوضاع ١ـ٢ـ٣ـ٢ـ٣ـ٢ـ٣ـ١ـ٢ـ٣ـ٢ـ٣ـ١

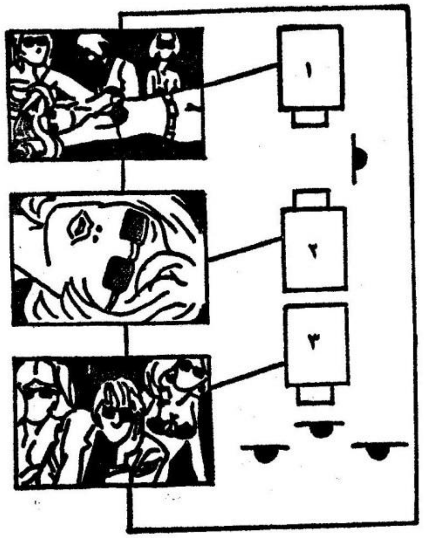


شكل ١١٩ يتم تقسيم المجموعة ، ووضع الممثل المهيمن فى مواجهة باقى المجموعة ٠

وقد يكون المتساوون على مناســيب مختلفة بطبيعة الحـــال (شكل ١٢٠) ٠

ويوضح المسقط الأفقى للمكان فى شكلى ١١٩ و ١٢٠ أن وضع التصوير ١ يمثل اللقطة التأسيسية ، بينما يمثل وضعا ٢ و ٣ (داخل المجموعة) زوايا التصوير العكسية الداخلية ٠

ويتضمن التطور التالى تقسيم المجموعة الى وحدتين صغيرتين ٠ وقد يظهر العدد الزوجى من الممثلين كمجموعتين متساويتين على الشاشة ، ولكن هذا لا يثير الاهتمام مثلما يثيره اختلاف العدد فى كل قسم ، كما هو واضح فى شكل ١٢١



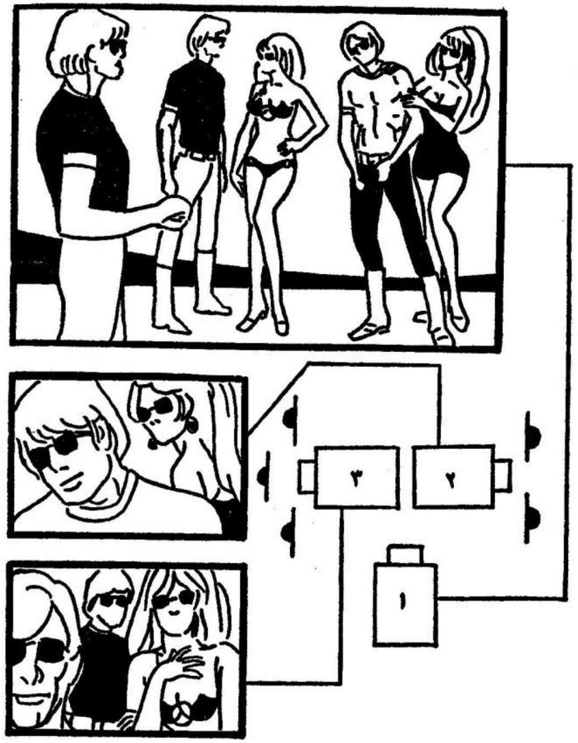
شكل ١٢٠ عندما يتم تقسيم المجموعة ووضع الممثل المهيمن فى مواجهة باقى المجموعة ، يمكن للممثلين أن يتخذوا أى وضع لأجسامهم دون أن يقلل ذلك من تأثير الوصفة المرئية الموضحة ٠

ومبدأ التركيب هنا مماثل للمبدأ السابق : فيمكن أن يبدأ المشهد بلقطة تأسيسية ، ننتقل بعدها الى أوضاع تصوير عكسية داخلية تقع على زاوية قائمة مع الوضع الأول ٠ ويستمر تبادل هاتين اللقطتين الأكثر قربا لفترة ما ، ثم عودة الى وضع التصوير الأول فى النهاية ٠

ويجمع التطور التالى بين زوايا التصـوير العكسـية الداخلية والخارجية ٠ اذ يمكن تغطية خمسة ممثلين موجودين فى خط مستقيم باستخدام الأقطار المتعارضة من لقطة الى أخرى ، ويتم تأكيد جزء من هذا الخط بواسطة زاوية التصوير العكسية الداخلية (شكل ١٢٢) ٠

● نماذج هندسية

يمكن أن تتجمع أية مجموعة فى شكل من عدة أشكال هندسية ٠٠ دائرة ، مستطيل ، مربع ، مثلث ٠٠ الخ ، أو فى شكل غير منتظم ليس له تحديد واضح ٠ الا أن التكوين داخل الشاشة يحكمه التوزيع داخل المسقط الأفقى للأرضية ، كما يحكمه أيضا ارتفاع الممثلين ٠ وكلاهما يقدم لنا التكوين المتوازن داخل الشاشة ٠ والتوزيع داخل المسقط يحدد المستوى

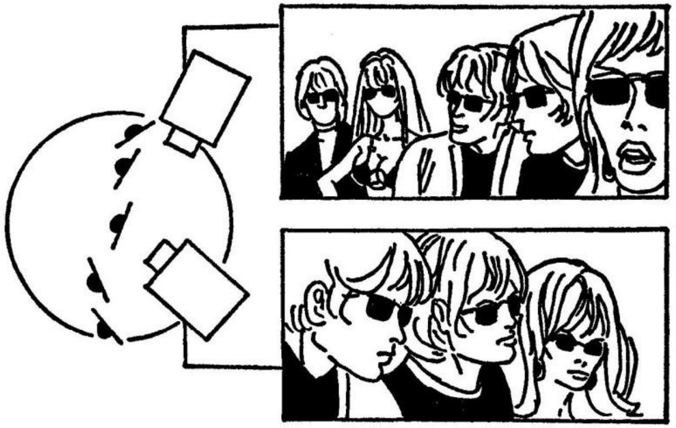


شكل ١٢١ يتم تقسيم المجموعة الكبيرة الى مجموعتين صغيرتين ، ويتم التركيب المتوازى للقطات الرئيسية الناتجة ٠

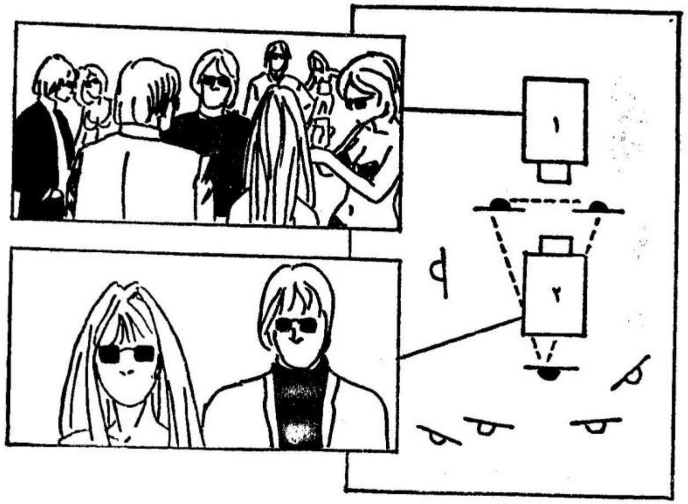
الذى سنرى فيه كل ممثل ٠ وارتفاع الممثلين يعنى وضع كل منهم ٠٠ راقدا أو جالسا أو مائلا أو واقفا ٠ والجمع بين هذين العنصرين يعطينا التكوين فى العمق ، وهو النقيض من الترتيب المسطح ٠

وأحيانا نطبق الأشكال الهندسية المهيمنة على الشخصيات الرئيسية فقط ، بينما نطلق العنان للممثلين المساعدين ٠

وفى تكوين المثلث من أجل مشهد الحوار فى شكل ١٢٣ على سبيل المثال ، نجعل الوضع الأول من وضعى التصوير يغطى المجموعة كلها مع التأكيد على رأس المثلث ٠ بينما يغطى الوضع الثانى شخصين فقط عند طرفى قاعدة المثلث ٠



شكل ١٢٢ تتم تغطية المجموعة المرتبة فى خط مستقيم ، باستخدام لقطة عكسية خارجية ولقطة عكسية داخلية •



شكل ١٢٣ مجموعة الممثلين التى تغطيها اللقطة ١ تضم تشكيلا هاما من ثلاثة ممثلين مهيمنين • وتخضع اللقطة العكسية لأحد الأوضاع غير المنتظمة المطبقة على هذا النوع من الترتيب ، باستخدام لقطات عكسية داخلية •

● عدة أقسام متعارضة

فى حالة المجموعة الموزعة على ثلاثة أقسام أو أكثر ، واستخدام لقطة تأسيسية ولقطات عكســـية داخلية ، تصبح تغطية الحوار شبيهة باللقطات المنفردة لثلاثة ممثلين فى تشكيل مثلث ، فيما عدا أننا هنا نرى أكثر من شخص واحد فى كل صورة من بعض الزوايا • انظر شكل ١٢٤ الى مجموعة مقسمة الى ثلاثة أقســـام تتم تغطيتها من أربعة أوضاع للتصوير •

ويمكن للمشـــهد الذى يعتمد على هذا المبدأ ، أن يتم تركيبه كما يلى •

شكل ١٢٤ تغيير متواصل للاهتمام يتحرك فى دائرة •

لقطة الوضع ١ : تأسيس المجموعة كلها .
لقطة الوضع ٢ : الممثل جـ يوجه الانتباه الى اليسار .
لقطة الوضع ٣ : الممثلان أ و ب يتحدثان الى جـ خارج الشاشة .
لقطة الوضع ٢ᐟ : جـ يجيب ويحرك رأسه الى اليمين .
لقطة الوضع ٤ : الممثلان د و هـ يجيبان على جـ (خارج الشاشة) .
لقطة الوضع ٢ᐟᐟ : جـ يجيب .
لقطة الوضع ٤ : الممثلان د و هـ يجيبان ثم يحركان رأسيهما ، وبدلا من أن يتجها بنظريهما الى اليسار حيث يوجد جـ خارج الشاشة ، فانهما ينظران الآن الى اليمين خارج الشاشة .
لقطة الوضع ٣ᐟ: الممثلان أ و ب ينظران الى اليسار خارج الشاشة ويجيبان على د و هـ .
لقطة الوضع ٤ : د و هـ يجيبان . مازالا ينظران الى اليمين خارج الشاشة .

لقطة الوضع ٣ᐟᐟ: أ و ب ينهيان كلامهما مع د و هـ الموجودين الى اليسار خارج الشاشة ، ويديران رأسيهما الى اليمين تجاه جـ ، الموجود خارج الشاشة على هذا الجانب .

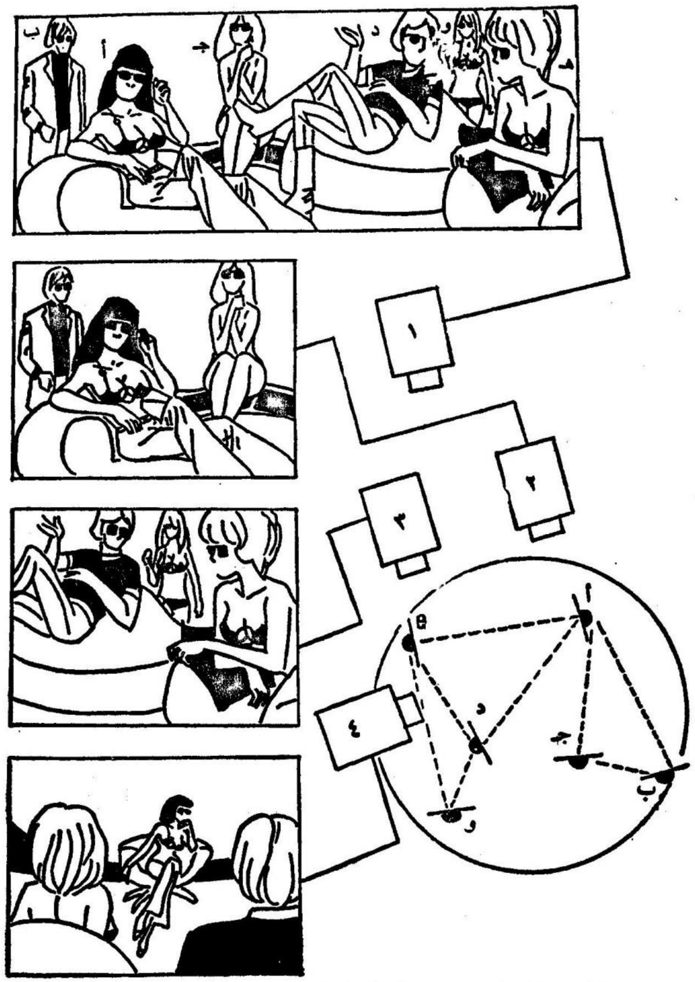
لقطة الوضع ١ᐟ: المجموعة كلها . الممثل جـ هو المهيمن مرة أخرى . والأربعة الآخرون ينظرون اليه .

لقد انتقل خط الاهتمام فى المشهد المذكور خلال دائرة الحركة متنقلا من مجموعة الى أخرى (انظر شكل ١٢٤) .

وترتيب المستويات المتعددة له تنويعات لا نهاية لها ، واحدة هذه التنويعات على سبيل المثال ، والموضح فى شكل ١٢٥ ، يتناول ترتيب المثلث لمجموعة من ستة ممثلين موزعين فى العمق . واللقطة ١ م التأسيس المجموعة كلها فى اللقطة الرئيسية الأولى . وأول تشكيل المثلث الرأس الى اليسار تقع قمته فى المستوى الأمامى عند أ (المرأة ذات البنطلون) جالسة ، بينما تقع قاعدة المثلث الثانى فى المستوى الأمامى والقمة عند و (المرأة الواقفة) فى الخلف . ووضعا التصوير ١ و ٢ يصوران هذين التشكيلين كل على انفراد ومن محورين متوازيين . أما وضع التصوير ٤ وهو على زاوية قائمة مع وضعى ٢ و ٣ فيضم الممثلين الجالسين د و هـ من ظهريهما وبينهما فى المواجهة المرأة الجالسة أ التى تكمل معهما تشكيل المثلث .

نجد فى هذا التشكيل أن الممثلين الرئيسيين هم الجالسون فى المستوى الأمامى ، بينما يقف الممثلون الثانويون .

وهناك تنويعة أخرى بأن نقسم المجموعة الى أقسام منفصلة ، أى أن



شكل ١٢٥ تقسيم المجموعة الكبيرة الى تكوينات للتصوير على شكل مثلثات من أجل كل لقطة رئيسية .

نؤسس موقف المجموعة كلها ثم نقسمها الى ثلاثة أقسام ، تتم تغطية كل قسم منها من زاوية تصوير مختلفة . وبعد أن نعود الى اللقطة التأسيسية ، نرى هذه الأقسام مرة أخرى فى لقطات أقرب . ولكن المجموعة تكون قد انقسمت الى قسمين فقط ، مما يجعل الترتيب المرئى مختلفا عن حالة الأقسام الثلاثة فى اللقطات الرئيسية الخمس من خلال نموذج مونتاج حر ، حيث تقوم لقطة تأسيسية من آن لآخر بتسجيل المجموعة كلها مرة أخرى .

● قيادة المجموعات الكبيرة

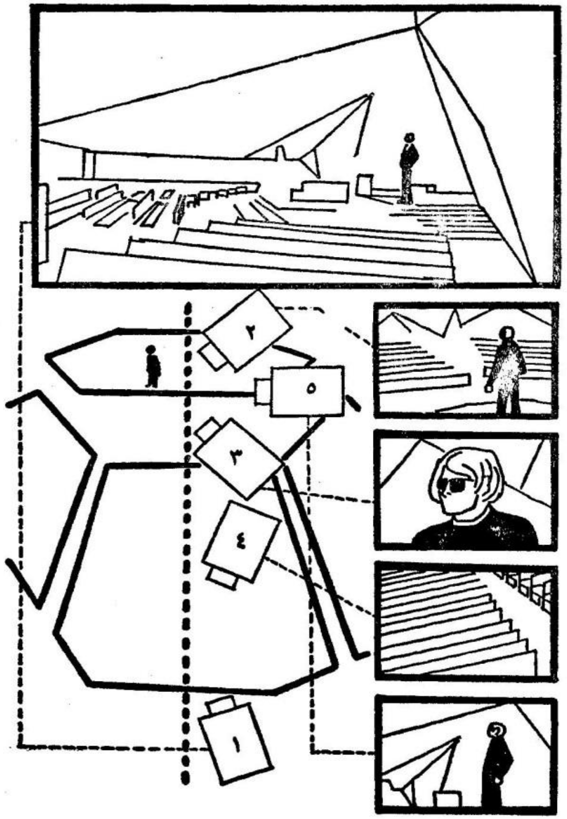
اذا كانت هناك ، بدلا من مجموعة واحدة متماسكة ، عدة مجموعات متناثرة داخل المنظر ، فيمكن لعدد من أوضاع التصوير أن تغطى الحوار الذى ينتقل بين المناطق المختلفة • وننصح بوجود مجموعة رئيسية أو شخص رئيسى يدور حوله الحدث ، بحيث يبدو كمتحدث وكمستمع وتتوجه للمتفرجين ينقل انتباههم من ممثل الى آخر •

ويمكننا أن نستخدم اللقطات الرئيسية (ماستر) ونركبها فى أزواج مع اعادة استخدام لقطات تأسيسية تقدم قطاعا أكبر من الموجودين• واذا كان خط الاهتمام يغير اتجاهه باستمرار ، فلتكن هذه التغيرات بسيطة ما أمكن • استخدم ممثلا كمحور فى لقطتين رئيسيتين متتاليتين (أو فى اعادة لقطة تأسيسية) ودعه يحدد بوضوح تغيير الاتجاه عندما يحرك رأسه من مركز الى آخر •

ويفضل أغلب صانعى الأفلام تناول المواقف البسيطة ، واذا واجهوا منظرا معقدا ، فانهم يلجأون الى تحريك آلة التصوير أو الممثلين أثناء المشهد لتبسيط المشكلة • ويتضح الدليل على قدرة المخرج الجيد عندما يتناول مشهد حوار معقدا كهذا ، مستخدما أوضاع تصوير ثابتة فقط ، وبأقل قدر من تحريك الممثلين عندما تدعو الضرورة القصوى لذلك حسب متطلبات القصة • ولقد عالج المخرج المعروف **ألفريد هتشكوك** مشهدا كهذا فى فيلمه « **الطيور** » (١٩٦٣) • كان ذلك فى مشهد المقهى بعد أن هاجمت الطيور تلاميذ المدرسة ، وقامت سيدة عجوز متخصصة فى علم الطيور بانذار السكان فى وقوع هذا الحدث • لاحظ كيف اندمجت البطلة **ميلانى دانيلز** وعامل البار والمحامى والسيدة المتخصصة فى علم الطيور وأم معها طفلان والطاهى والجرسونة والبائع المتجول والسكير الدائم التردد على البار والقبطان البحرى ، كل هؤلاء اندمجوا فى حوار استغرق بكرة كاملة من الفيلم (حوالى ٨ دقائق) • كان هتشكوك يقودهم على انفراد أو فى مجاميع مستخدما فى ذلك أوضاع تصوير ثابتة •

● الممثل يواجه جمهورا من المستمعين

يحتاج الأمر أحيانا فى بعض الأفلام الى تقديم البطل وهو يواجه جمهورا • قد يكون مدرســـا لمادة الطيران يواجه مجموعة من قائدى الطائرات ، أو مدربا لكرة القدم يخاطب أعضاء الفريق ، أو سياسيا يخطب فى جمهور عام ، أو موسيقيا يعزف أمام جمهور من المستمعين • لا أهمية هنا لحجم المجموعة • وهناك طريقتان لمعالجة هذا الأمر •• أن نصور البطل



شكل ١٢٦ معالجة غير شخصية لمجموعة كبيرة من الناس ، حيث يحدد اتجاه نظرة الممثل المهيمن خط الاهتمام • ونختار احد جانبى هذا الخط لأوضاع التصوير •

أمام مجموعة واحدة لها طبيعة مجهولة ، أو تعالجها على أنها سلسلة من مجموعات صغيرة ترتبط بالشخص الرئيسى •

نجد فى الحالة الأولى أن جمهور المستمعين والبطل يكونان معا قطبى الانتباه اللذين يتدفق بينهما الخط الوهمى للانتباه • وبعد أن نختار أحد جانبى هذا الخط ، نضع آلة التصوير حسب أوضاع المثلث وحيث يمكننا تطبيق زاويتين عكسيتين للتصــوير ، احداهما خارجية والثانية داخلية (شكل ١٢٦) •

ويوجه البطل نظره الى الأمام مباشرة ، وهى طريقة تدل على عدم

تأثره شخصيا بجمهور الموجودين · وفى مثالنا هذا مثلا ، سيتجه البطل بنظره الى اليسار فى كل اللقطات ·

وأفراد الجمهور لا يشتركون هنا بصفة فردية · لن يقف أحدهم ليتكلم مع الممثل · ان هذا الجمهور (كبر عدده أو قل) من المستمعين السلبيين موجودون للتسلية أو لتلقى المعلومات ·

واذا كان الممثل الرئيسى ينقل نظرته من جانب الى جانب ، ليرد على الأسئلة أو يجيب على الملحوظات التى يبديها بعض أفراد هذا الجمهور ، فان تصرف آلة التصوير هنا يتشابه مع التصرف الذى استخدمناه فى تغطية المجاميع بطريقة المثلث ·

واذا تطلب الأمر وجود وجوه مميزة بين الجمهور ، فيلزم تقسيمه الى قطاعات · وتتجه هذه القطاعات جميعها الى البطل ، الذى يمكن أن تكون لجسمه علاقتان مع هذا الجمهور ، احداهما فى حالة اذا كان عند حافة الجمهور ، والأخرى اذا كان فى وسطهم · فى الحالة الأولى نستخدم مجموعتين على الأقل موجودتين فى أقواس تواجه الممثل · ويمكننا أن نحدد مكان مجموعتين من أوضاع التصوير بين الممثل وبين فرد محدد فى كل مجموعة ، مجموعة أوضاع منها للزوايا الخارجية ومجموعه للزوايا الداخلية (شكل ١٢٧) ·

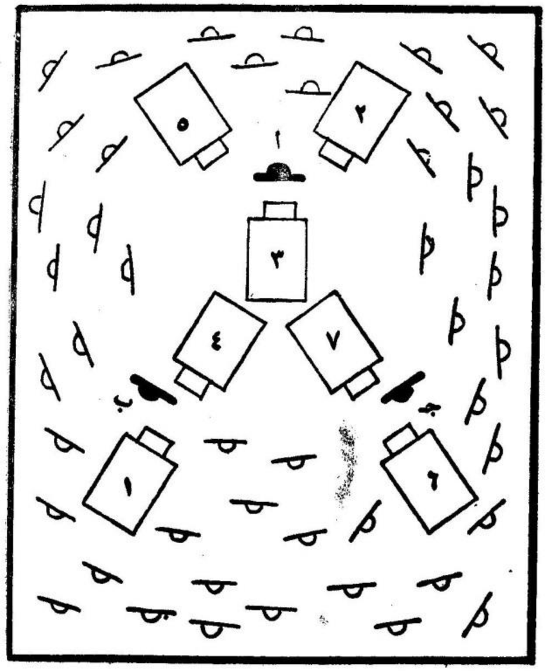
ويقوم البطل الرئيسى بدور وسيط الانتباه ، محولا نظره من مجموعة الى مجموعة · واذا قام الممثلون المنفردون الموجودون بين الجمهور بالكلام فيما بينهم ، مستبعدين وجود الممثل الرئيسى للحظة ، يستجد لدينا تشكيل مثلث بين مراكز الاهتمام ·

هؤلاء الأشخاص هم الذين يهموننا ، أما من حولهم فثانويون ومجهولون بالنسبة لنا · انهم يخدموننا فى تعزيز أهمية الشخصيات الرئيسية بأن يتجهوا بأنظارهم اليهم مباشرة ، وهم بالتالى كأفراد الكورس الذى يدعم أى تحويل فى الاهتمام · وشكل ١٢٨ يوضح مشهدا بسيطا يقوم فيه الممثل الرئيسى بدور مركز الانتباه ووسيط الانتباه أيضا ·

والأرقام التى تحدد أجزاء معينة فى شكل ١٢٨ تماثل تلك الموجودة فى المسقط الأفقى الموضح فى شكل ١٢٧ ·

وفى هذا المثال ، تقوم لقطات الأوضاع ١و٢ أو ٥و٦ بتأسيس المكان ، بينما تقوم كل اللقطات القريبة الفردية العكسية الداخلية (أى كل اللقطات الباقية) بتركيز الانتباه على مراكز الاهتمام ·

واذا واجه بطلنا أكثر من مجموعتين ، محولا انتباهه الى جانب ثالث أو رابع ، فستستجد دائما نظرات مقابلة · واذا كان شخصان فى لقطتين قريبتين منفردتين ينظران الى جانب واحد خارج الشاشة ، فهذا لا يربط بينهما ، بل يربط بين كل منهما وبين شخص محدد خارج الشاشة ·



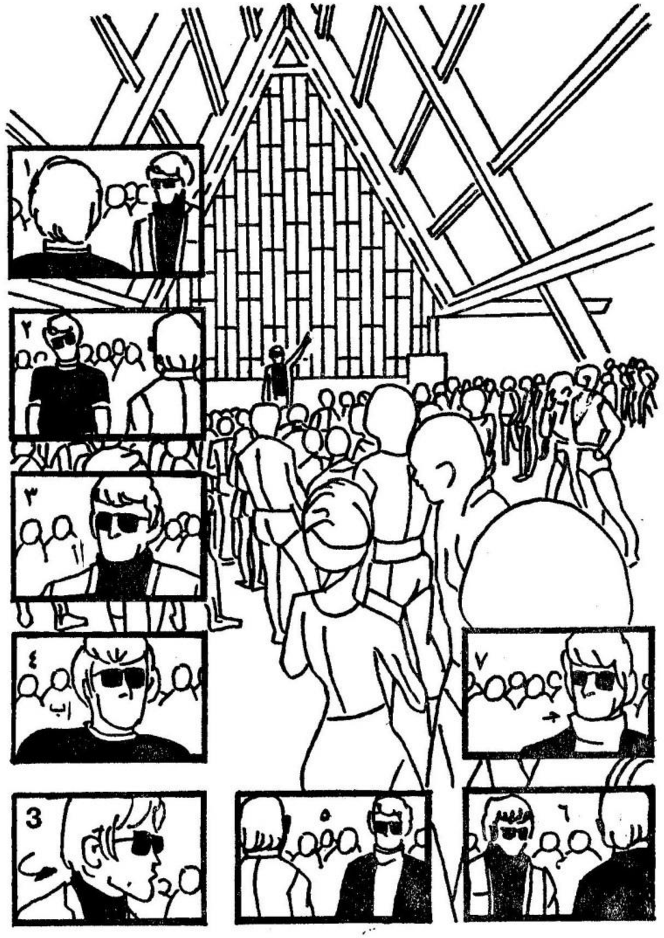
شكل ١٢٧ مسقط أفقى للأرضية يوضح أوضاع التصوير المستخدمة عندما يكون ممثل واحد مواجها مجموعة كبيرة من الناس وينقل نظره من جانب الى آخر فيغير اتجاه خط الاهتمام ·

● التغيير المتقاطع لخط الاهتمام

يمكن تطبيق التغيير فى اتجاه خط الاهتمام من « الشمال/الجنوب » الى « الشرق/الغرب » للتركيز على الأشخاص الموجودين على المنصة أو الموجودين بين المستمعين ، يمكن تطبيقه على مركزى الاهتمام الموجودين فى الزحام ·

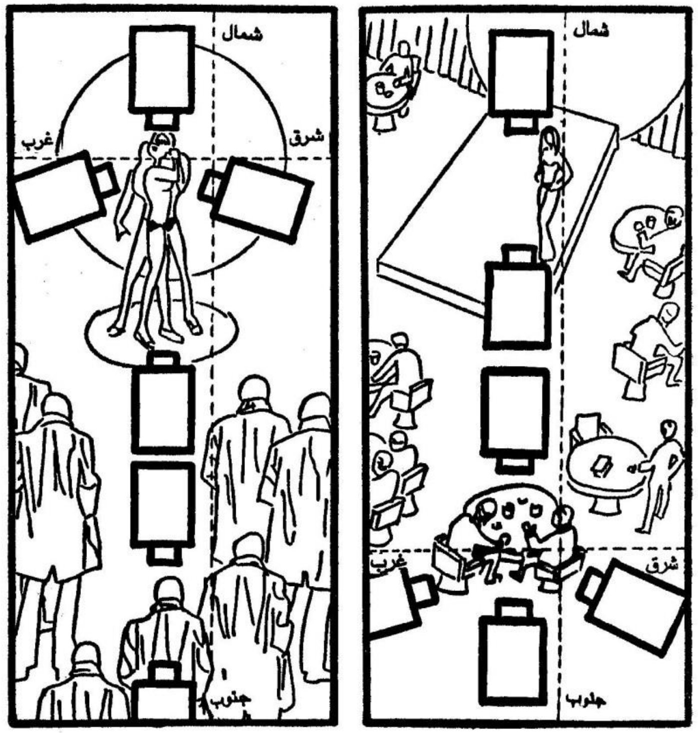
نجد فى المثال الأول فى يسار شكل ١٢٩ أن التركيز موجه للشخصين الموجودين على المنصة ، اللذين يرتبطان بالجمهور ويرتبطان بنفسهما · وخط « الشرق/الغرب » هو المهيمن · والممثلان يتحدثان فيما بينهما وينظران من آن لآخر الى الجمهور ، ويحولان بهذا اتجاه خط الاهتمام · ونعامل الجمهور هنا كأنه كتلة لا يتميز أحد منهم ·

والمثال الثانى الى يمين الشكل ١٢٩ ، وقد يكون فى ملهى ليلى ، يركز على اثنين من رواد المكان جالسين الى احدى الموائد ، أكثر مما يركز



شكل ١٢٨ تطور المشهد كما توضحه لوحة القصة ، وحسب المسقط الأفقى المبين فى شكل ١٢٧ ٠

على المغنية الجميلة التى تقف على المنصة أمام أفراد الفرقة الموسيقية ٠ وعندما يتحدث الشخصان على المائدة سويا يصبح خط « الشرق/الغرب » هو المهيمن ، ولكن عندما يتابعان المغنية فان خط الاهتمام « الشمال/ الجنوب » هو الذى يسيطر ٠



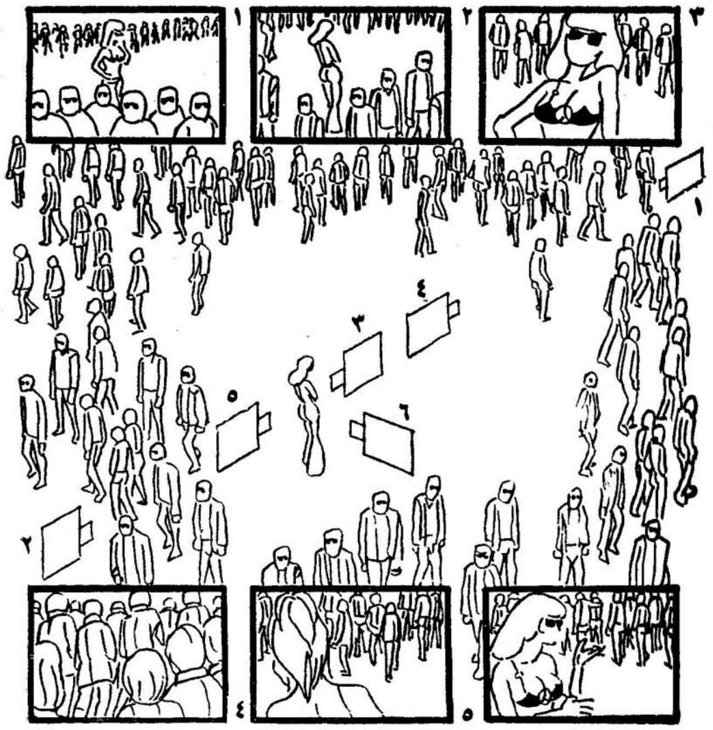
شكل ١٢٩ اماكن تغيير الاتجاه المتقاطع ، سواء على المنصة أو على الارض ٠

ولسنا فى حاجة بطبيعة الحال الى استخدام جميع اوضاع التصوير الرئيسية الموضحة على المسقط الأفقى للأرضية فى شكل ١٢٩ ٠ ان التجميعات المحددة للتركيب تمنحنا تغطية كافية لمثل هذا النوع من المواقف ، بعدد من اوضاع التصوير يقل عن هذا ٠

● الجمهور والممثل الرئيسى فى وسطه

اذا كانت بطلتنا تقف لوحدها فى وسط الجمهور ، فانها ترتبط بنصف هذا الجمهور ، هؤلاء الموجودين أمامها ٠ أما هؤلاء الموجودون خلفها فعلاقتها بهم غير مباشرة ٠

ومبدأ اوضاع آلة التصوير يظل كما كان من قبل ٠٠ مجموعتان من



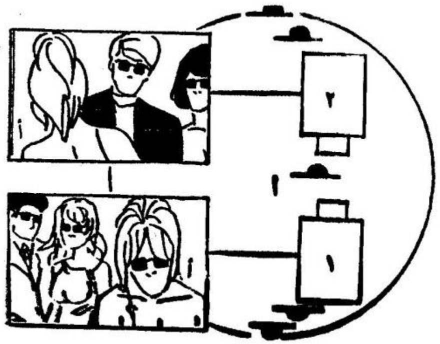
شكل ١٣٠ تقف الممثلة المهيمنة فى وسط المجموعة · ويحدد اتجاه نظرتها خط الاهتمام فى المشهد · ونختار على احد جانبى هذا الخط وضعا للتصوير ·

اللقطات العكسية الخارجية والداخلية · ونجد فى شكل ١٣٠ أن وضعى التصوير ١ و ٢ خارجيان ، ووضعى ٣ و ٤ داخليان · وبما أن بطلتنا تقف فى وسط الزحام ، فهى تقوم بدور المحور المركزى الذى يمكن أن توضع آلة التصوير حوله لكى تربط البطلة بالجمهور المحيط بها ، كما فى الوضعين ٥ و ٦ ·

● الممثلون كمحاور

عندما تعرضنا لأمثلة تضم ثلاثة ممثلين ، شرحنا كيف يمكن لواحد منهم ان يصبح محورا لتجميع ردود أفعال اللقطات الرئيسية (ماستر) التى تغطى المجموعة كلها · وقلنا عندئذ ان الممثل الذى يقوم بدور المحور يمكن أن يكون على نفس الجانب من الشاشة فى كلتا اللقطتين ، أو أن

يتخذ وضعا غير منتظم عندما يتناوب الظهور على جانبى الشاشة بين كل لقطة والتى تليها · وتنطبق كل من هاتين القاعدتين فى حالة الممثل (أو الممثلة) الموجود وسط الزحام · يمكنه أن يقف فى وسط الزحام (سواء أكان الزحام كبيرا ام صغيرا) أو عند أحد أطرافه · وفى هذا المثال يقوم الممثل الرئيسى بدور المحور داخل مجموعة صغيرة ·

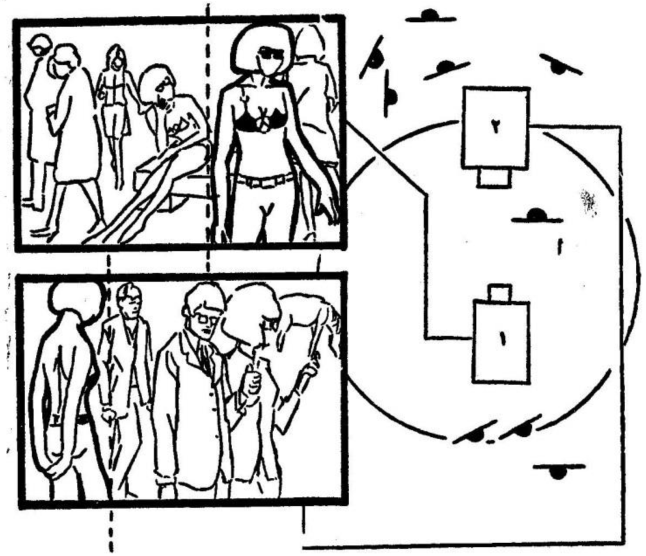


شكل ١٣١ تستخدم الممثلة الرئيسية هنا كمحور داخل المجموعة لتقسيمها الى مجموعتين صغيرتين · ويتم استخدام الممثل المحورى بطريقة غير منتظمة ، ويتحول مكانه على الشاشة من جانب الى الآخر ·

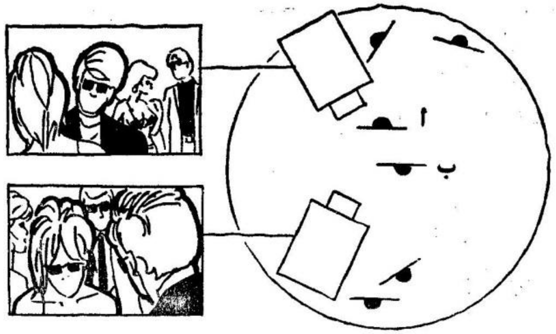
ويبين شكل ١٢١ بوضوح أن الممثل الرئيسى هو (أو هى) الأكثر أهمية · ان الشخصين اللذين يواجهانها فى اللقطة ٢ هما المعارضان لها ، والشخصان اللذان يظهران من ورائها فى اللقطة ١ هما من أصدقائها أو من المستمعين اليها · وتنتقل الممثلة أ من اليمين على الشاشة الى اليسار عندما نقطع من اللقطة ١ الى اللقطة ٢ ·

هذه مجموعة من الأشخاص قريبة من بعضها البعض ، ونحن نستخدم هنا لقطات متوسطة لتغطية المشهد · الا أن المجموعة من وراء الممثلة أ والمجموعة التى امامها قد تكون أكبر عددا وأكثر تفرقا · وتصبح أ فى هذه الحالة كأنها [illegible] ، وتتم التغطية بآلة التصوير كما فى حالة المجموعة الصغيرة السابقة (شكل ١٣٢) ·

ويمكن أيضا أن نستخدم شخصين ، سواء أكانا مهيمنين أم سلبيين ، كمحاور فى [illegible] · ويوضح شكل ١٣٣ حالة بسيطة يكون فيها الممثلان الرئيسيان [illegible] فى وسط المجموعة · فالممثلان أ و ب يؤديان الحوار ، [illegible] الآخرون بالوقوف يراقبون الشخصين الرئيسيين وهما ينفذان [illegible] المشهد ·

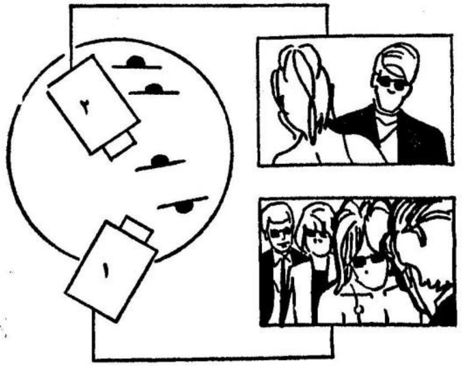


شكل ١٣٢ موقف مماثل لما فى شكل ١٣١ ولكنه يتضمن مجموعة اكبر من الناس ٠



شكل ١٣٣ استخدام ممثلين رئيسيين فى المجموعة كمحور مرئى لتقديم باقى المجموعة حولهما ٠ وفى هذه الحالة يكون الممثلان الرئيسيان فى منتصف المجموعة ٠

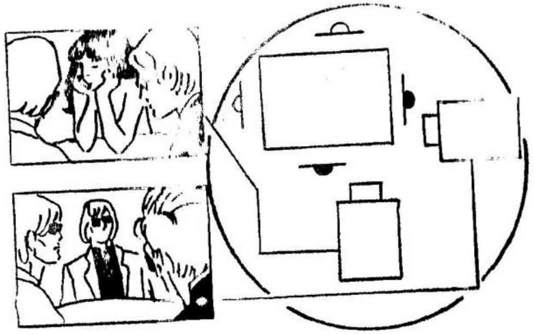
واذا كان هذان الممثلان على حافة المجموعة ، فان المجموعة لن تظهر فى أحد وضعى التصوير العكسى ٠ ويوضح شكل ١٣٤ أحد هذه المواقف ٠ فاللقطة الأولى تضم المجموعة التى تقف خلف الشخصين الرئيسيين ، اما اللقطة الثانية فلن يظهر فيها سوى الشخصين الرئيسيين ٠



شكل ١٣٤ الممثلان المهيمنان هنا موجودان على حافة المجموعة ٠ لهذا السبب لا تظهر المجموعة الا فى احدى اللقطتين ٠

وعندما يكون للشخصين المحوريين دور سلبى فى المشهد ، فيمكن أن يكونا فى المستوى الأمامى ليساعدا على ربط مجموعة مقسمة الى قطاعات ٠ ويبقى هذا الشخصان بحيث يكون أحدهما دائما الى أحد جانبى الشاشة ، والآخر الى الجانب الآخر من الشاشة ٠ ويتم تنفيذ هذا اذا كان وضعا التصوير يصنعان زاوية قائمة بينهما ٠ ويوضح شكل ١٣٥ حالة بسيطة تتضمن اربعة اشخاص فقط يجلسون الى احدى الموائد ٠

والتركيب التوازى للقطات الرئيسية التى نحصل عليها من هذين



شكل ١٣٥ الممثلان المحوريان لهما دور سلبى فى هذه الحالة ٠ بينما يظهر الممثلان المهيمنان بالتناوب فى منتصف الشاشة فى حالة التركيب المتوازى لكلتا اللقطتين الرئيسيتين ٠

الوضعين اللذين تربط بينهما زاوية قائمة ، يسمح لنا ببعض التحايل فى تصوير المشهد ٠

فاذا كانت لدينا مجموعتان من الممثلين لا يمكنهما ، لسبب أو لآخر ، أن يحضرا الى مكان التصوير فى نفس الوقت ، يمكننا أن نربط بينهما تماما بتدبير اثنين من الممثلين المحوريين ليظهرا فى المستوى الأمامى فى كلتا اللقطتين ٠ وكل ما يتطلبه هذا التصرف هو تواجد هذين الممثلين عند تصوير اللقطتين ٠ ونضع فى اللقطة الأولى عددا من الأشخاص فى منتصف الشاشة يتحدثون الى شخص خارج الشاشة يشغل مكانه أحد البدلاء ليقدم الاجابات فى هذا الحوار ٠

وبعد مرور أسبوع أو شهر نصور اللقطة الثانية بالمجموعة التى كانت غائبة محصورة بين الشخصين المحوريين فى المستوى الأمامى أيضا ٠ وهكذا نستخدم الوضع الثانى للتصوير ٠ وهنا ينظر الممثلون الى خارج الشاشة أيضا ، ولكن فى الاتجاه العكسى لما تم فى اللقطة الرئيسية الأولى ٠

وعندما نجمع بين هذه اللقطات على التوازى ، فى مرحلة التركيب ، فلن يلحظ أحد أى اختلاف اذا نسقنا بين الاضاءة فى الحالتين بكل عناية ٠ وهذه الوصفة تدعو الى المزيد من التحايل ، اذ يمكن أن نستخدم منظرين أو مكانين مختلفين ، يظهر كل منهما فى أحد وضعى التصوير فقط ، فنحصل على منظر تخيلى على الشاشة ، عبارة عن مزيج من الاثنين ٠

٨

نماذج التركيب لمشاهد الحوار الثابتة

نجد فى مشاهد الحوار التى لا يتحرك فيها الممثلون من مواقعهم ، ولا تتحرك فيها آلة التصوير ، أن التنويع والتغطية الشاملة يعتمدان كلية على نموذج التركيب (المونتاج) ٠

ويجب على الفيلم السينمائى أن يتحرك ٠ وبالتالى ، فلا يمكن أن يستمر نموذج التركيب على ما هو عليه ، ولذلك يجب أن يتوفر هناك أكثر من زوج واحد من الأوضاع المتميزة التى يمكننا تصوير اللقطات الرئيسية منها ٠

واللقطة الرئيسية master shot (وهى اللقطة الطويلة التى نحصل عليها من وضع واحد لآلة التصوير) تغطى المشهد بأكمله ، أو حوارا كاملا ٠ واذا تحرك الممثلون داخل حدود الصورة فى هذه اللقطة الطويلة ، توفر للقطة الاكتفاء الذاتى ، بشرط مراعاة قواعد معينة ٠ وفى هذه الحالة لا تحتاج اللقطة الى أى تحسين أو تقوية ، بادخال لقطات مقتطعة cut-away أو لقطات أقرب ٠

وفى مثل هذا النوع السلبى من المشاهد التى نناقشها الآن ، قلما يصبح هذا كافيا ٠ فمثل هذه المشاهد الثابتة يصعب أن تظل مثيرة للاهتمام ، الا اذا كان الموقف والحوار مفعمين بالمعانى وبالقوة الدرامية ، بحيث يضر أى تنويع مرئى بروح المشهد وبالحالة النفسية المحيطة به ٠

وباستثناء هذه الحالة ، فان اللقطة الرئيسية التى تغطى الحوار بأكمله تتحسن كثيرا بتأكيد بعض المقاطع والفقرات والتركيز عليها باضافة لقطات قريبة أو لقطات مقتطعة ٠

والحل الآخر هو أن نعرض المشهد بالتركيب المتوازى من لقطتين رئيسيتين ٠ الا أن هذا لا يكفى بصفة عامة ٠ وكلما ازداد اهتمامنا بالحوار زادت رغبتنـــا فى الاقتراب من الممثلين لـكى ندرك كل دقائق الحركـة وكل درجات ردود الفعل على وجوههم ٠

وباستخدام نموذج للتركيب يصبح الحل الأبسط هو تغطية النصف الأول من الحوار من لقطتين رئيسيتين ، ومن الأفضل أن تكونا لقطتين متوسطتين ، ثم تغطية النصف الأخير بزوج آخر من اللقطات القريبة ٠

● نماذج للاقتراب والابتعاد

يجب أن يتضمن الحوار الطويل عددا من القمم التى تثير الاهتمام ، كما يجب ألا يتطلب درجة عالية من التركيز طوال مدته حتى لا يضعف وقع حل العقدة أو يضيع منا ٠

ونموذج القمم ، الذى نوصى به هنا ، يسمح للمتفرجين ببعض الراحة من الانفعال والأحاسيس ، حتى يمكنهم أن ينفعلوا بالكامل عند الفقرات المهمة ٠ ويلزم للجزء السمعى من المشهد أن يقابله جزء مرئى يتممه ويعمل معه ، كاليد والقفاز ، فى خدمة ما يهدف اليه كاتب السيناريو ٠

يلزم لمخرج الفيلم أن يلجأ الى وسيلة تركيب مرئية تدبر له « الاقتراب والابتعاد » ٠ فقد يقدم لنا الممثلين فى لقطات متوسطة ثم يقترب منهم فى لقطات قريبة عندما تقترب لحظات القمم ، ثم يبتعد عنهم فى لقطات متوسطة لاعطاء المتفرجين قسطا من الراحة قبل أن يبنى القمة التالية ٠

ويجب ألا تكون هذه الوسيلة فى الاقتراب والابتعاد مكشوفة وواضحة ٠ لذا يلزم أن نستخدم نماذج متنوعة للتركيب فى كل جزء من الحوار لتغطيته من قمة الى قمة ، حتى نحجب الوسيلة التى استخدمناها لتوجيه المتفرجين ٠ كما يمكننا أيضا أن نحرك الممثلين من منطقة الى منطقة أخرى داخل المنظر بعد كل لحظة قمة للمزيد من التنويع ٠٠ الا أننا نقصر اهتمامنا هنا على المواقف الثابتة ٠

● كيف يبدأ المشهد

اننا فى العادة لا نبدأ حوارا على الشاشة بالممثلين وهم واقفون فى أماكنهم المحددة ، ثم نجعلهم يقولون الجمل المخصصة لهم ، ثم نقطع مباشرة الى المشهد التالى ٠ اننا عادة نسجل هذا فى ترتيب طبيعى للأحداث ٠ ان ممثلينا يلتقون أولا ثم يتحدثون ثم يفترقون فى النهاية ٠ هناك تنويعات تتفق مع هذا الترتيب ، وليست لمجرد أن تختلف معه ٠ ونجد فى بعض المناسبات الأخرى عندما يبدأ مشهد الحوار ، أن شخصيات القصة موجودون فى أماكنهم من قبل وليسوا فى حاجة لأن يقدم أحدهم نفسه للآخرين ٠ ومع ذلك ، فنحن نفضل أن نلتقى بهم مرئيا قبل أن نستمع الى ما سوف يقولونه ٠ اننا ننتقل عندئذ الى موقف أقرب من أجل الحوار ٠

الا أنه من النادر أن تبدأ مشاهد الحوار بالممثلين موجودين على الشاشة ينطقون جملهم الأولى من بداية أول لقطة ٠ هناك حالات مركبة عند بداية وعند نهاية هذا المشهد ٠ واليكم ست تنويعات عامة تتداخل فيها

هذه الحركة مع أوضاع الأجسام الثابتة حتى يمكن أن يبدأ الحوار بشكل مريح ليتطور بعد ذلك :

١ ــ يدخل الممثلان الى مجال التصوير ويسيران تجاهنا ، ثم يتوقفان للحديث ٠

٢ ــ يكون أحد الشخصين داخل الشاشة ، ثم يدخل الآخر ويتوقف الى جانب الأول ويبدءان الحوار ٠

٣ ــ كانت آلة التصوير ثابتة فى مكانها فى المثالين السابقين ، بينما يمكنها أن تتحرك أفقيا لكى تتبعهما أو تتبع أحدهما الى مكانهما الثابت ٠

٤ ــ اذا استخدمنا طريقة التصوير بالحركة الأفقية Pan أو بحركة المتابعة travelling ، فيمكن لشخص ثالث أن يبدأ المشهد بأن يسير تجاه الاثنين ويعطيهما شيئا ثم ينصرف ٠ وتبقى آلة التصوير مع الشخصين الرئيسيين (أو مجموعة أكبر) اللذين يبدءان الكلام عندئذ ٠

٥ ــ يمكننا أيضا أن نبدأ المشهد بتحريك آلة التصوير حركة أفقية أو حركة متابعة تبدأ من جزء خال ثم تتحرك الى أحد الجوانب لتضم الممثلين الرئيسيين ٠ ويمكننا هنا أن نسمع صوت الممثلين قبل أن نرى أشكالهم ٠

٦ ــ يمكن تغطية الحركة الافتتاحية للمشهد بعدة لقطات قبل أن يبدأ الحوار الثابت ٠

ويمكن تطبيق التنويعات المذكورة هنا فى حالة المجموعات الكبيرة من الأشخاص أيضا ٠ وما علينا لختام المشاهد الا أن نعكس الحركات المذكورة عاليه ٠ ويجب أن نفهم أن هذه الحركات الافتتاحية والختامية عبارة عن جزء أساسى من مشاهد الحوار حيث يقف الممثلون ليتكلموا من أوضاع ثابتة ٠

● اعادة اللقطات التأسيسية

لكى نحافظ على أن يظل اهتمامنا بالموقف مثارا بالقدر المناسب ، يلزمنا أن نتذكر من آن لآخر المكان الذى تدور فيه الأحداث التى أثارت اهتمامنا ٠ ويفرض علينا هذا أن نستخدم مرة على الأقل ، لقطة لاعادة التأسيس re-establishing shot فى منتصف المشهد ٠ ويمكن لهذه الاعادة أن تخدم عدة أغراض :

١ ــ تعيد عرض المكان ، لتذكرنا بالعلاقة الفراغية بين الممثلين وأماكنهم من المنظر ، وهو الأمر الذى قد ننساه خلال تركيزنا على اللقطات الأكثر قربا ٠

٢ ـ تقدم فترة راحة فى السرد ٠٠ راحة مرئية تقطع التشبع باللقطات القريبة التى تراكمت أثناء تطور الحوار ٠

٣ ـ تساعد على ختام المشهد ، وتمنح الممثلين الحيز المطلوب لهم لكى يفترقوا عن بعضهم البعض أو أن يبتعدوا معا ٠

٤ ـ اذا كان المشهد سيستمر ، فانها تساعد على حجب التغيير فى نموذج التركيب ، أو تسمح للممثلين بالانتقال من منطقة الى أخرى قبل تقديم النموذج الجديد للتركيب ٠

٥ ـ اذا كان أحد الممثلين قد استبعد من اللقطات خلال التفاعل بين اللقطات القريبة التى ركزت على الممثلين الرئيسيين ، فان لقطة اعادة التأسيس تذكرنا بوجوده ٠ واذا لم يظهر فى هذه الاعادة فان احتجابه سيربكنا ، حيث اننا لم ندرك خروجه من قبل ٠

وهناك استثناءات بطبيعة الحال فى هذا النموذج : اللقطة التأسيسية ٠٠ الحوار فى لقطات أقرب ٠٠ لقطة اعادة التأسيس ٠ فيمكننا مثلا ان نبدأ المشهد بلقطات قريبة ثم نؤسس المكان بعد مرور فترة مناسبة ٠ ويبدأ مشهد نادى الماسوش فى فيلم « **الضحية العاشرة** » (انظر ص ١٤) عندما يتم تقديم المذيع وحده لأول مرة فى لقطة قريبة ، ثم يتم الكشف عن مكانه فى مرحلة تالية من القصة ٠ وهذا اجراء سليم تماما ٠ ولكننا لا يمكننا أن نستغنى كلية عن اللقطة التأسيسية الا نادرا ٠

● أهمية رد الفعل الصامت

غالبا ما يكون رد الفعل الصامت للممثل المستمع أقوى تأثيرا من وجه الممثل المتكلم ٠ مثال ذلك : يبدأ المشهد بأحد الممثلين يقول الجمل الأولى من حواره ، وفى منتصف كلامه نقطع الى الممثل الذى يستمع فى صمت ، ومازال صوت الأول مستمرا ٠ وعندما ينتهى الأول تكون صورة الثانى باقية على الشاشة ، ثم يبدأ عندئذ فى الرد ٠ ويمكننا الآن ان نعكس الوصفة ، بأن نقطع فى منتصف كلامه الى اللقطة الرئيسية الأولى حيث نرى رد فعل الممثل الأول فى صمت ٠ هذا هو المشهد فى حالته غير المصقولة ٠ أما التحسينات فى تركيب اللقطات الرئيسية لتحديد كمية الصوت التى تلزم للتداخل فى اللقطة التالية ، أو لتدبير سلسلة من ردود الفعل الصامتة على ما يقوله الممثل الآخر ، فهذا ما يمليه سياق المشهد ومعناه وموقعه من القصة فى مجموعها ٠

واذا كان الممثل يواجه مجموعة من الأشخاص عليه أن يلقى خطبة طويلة عليهم ، فلا يمكننا أن نحافظ على اثارة الاهتمام بمجرد عرض لقطة واحدة لهذا الممثل الوحيد ٠ يجب أن ندرج من آن لآخر لقطات صامتة متنوعة للمجموعة المستمعة أثناء استمرار صوت الممثل ٠

وبعد أن حددنا أغلب المبادىء العامة ، دعنا نتعمق فى التفاصيل بأن نفحص بعض الخبرات المتبعة حاليا فى تركيب مشاهد الحوار عند تغطيته من أوضاع تصوير ثابتة ٠

● اللقطات المندرجة والمقتطعة

مازال بعض المخرجين ومركبى الأفلام يميلون الى تصوير وتركيب مشهد الحوار الثابت فى لقطة واحدة ثابتة مستمرة ٠ هذا الأثر الأخير المتبقى من تأثير المسرح على العمل السينمائى مازال قائما يتناقله جيل عن جيل من مخرجى السينما ٠ انه يسمح لممثلى السينما بمعالجة المشهد بطريقة مماثلة لما اعتادوا عليه فى المسرح ٠ وتميل هذه المشاهد الى الطول ، وبذا يتسع وقت الممثلين لكى ينشبوا أنيابهم فى هذه الأدوار لكى يبرزوا أبدع ما عندهم من تمثيل ٠

ولكن آلة التصوير قد اكتفت بدور المتفرج السلبى ٠ وأحس عدد من الفنيين السينمائيين بالأمان عند استخدامهم هذا النوع من التغطية ، وتهربوا من اجراء التجارب على طريقة المونتاج التى تحطم التوقيت الطبيعى للمشهد وتقدم طريقة جديدة فى هذا المجال ، لن تتم السيطرة على قواعدها الا عن طريق الخبرة المستمرة فى التركيب ٠

ولقد حاول مخرجو السينما ومركبوها فى مراحلها المبكرة ، الذين أدركوا قيود هذه المعالجة الضحلة ، حاولوا تقديم اللقطات المندرجة واللقطات المقتطعة ضمن محاولاتهم الأولى فى تحطيم هذه القيود ٠ **واللقطة المندرجة** insert عبارة عن لقطة تدخل فى اللقطة الرئيسية كبديل لجزء منها ٠ انها تعرض جزءا من المنظر الذى تغطيه اللقطة الرئيسية ، ولكن ببعض التفاصيل لأنها من وضع أقرب ٠ **واللقطة المقتطعة** cut-away عبارة عن لقطة تدخل فى اللقطة الرئيسية ولكنها تعرض شيئا أو شخصا لم تغطه اللقطة الرئيسية ، لأنها تتم من وضع تصوير فى مكان مختلف تماما ٠ واذا كررنا استخدام مثل هذين النوعين من اللقطات داخل اللقطة الرئيسية ، فانهما يصبحان بدورهما لقطات رئيسية تابعة ٠ ومازالت هذه المعالجة الأساسية لتركيب مشاهد الحوار الثابتة مفيدة ، حتى يومنا هذا ٠

الحالة الأولى

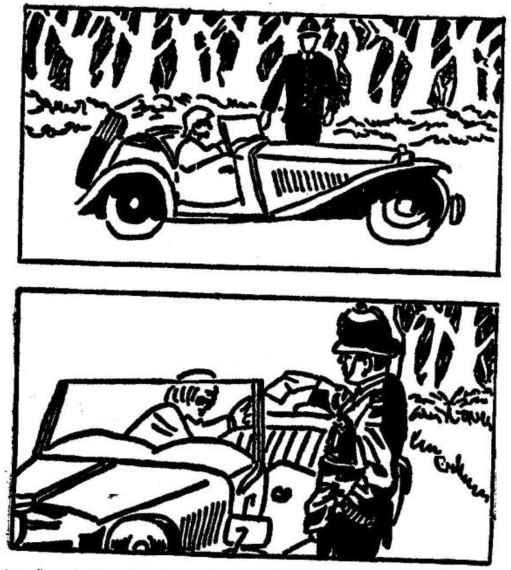
دعنا نفحص استخدام اللقطات المندرجة أولا ٠ ولنفرض أن لدينا مشهدا يشرح فيه أحد الممثلين شيئا لممثل آخر ٠ وهناك خريطة على الحائط

شكل ١٣٦ اللقطة المندرجة تشترك مع اللقطة الرئيسية فى محورها المرئى •

خلفهما (شكل ١٣٦) • وفجأة يشير أحد الممثلين الى جزء محدد من الخريطة ، لكى يوضح نقطة معينة • واذا قطعنا الى لقطة قريبة له من نفس المحور المرئى للقطة الرئيسية ، فان المتفرجين أيضا سوف يتمكنون من فهم ما يقصده الممثل •

ثم نعود بعد ذلك الى اللقطة الرئيسية السابقة • [illegible] تلك اللقطة الصغيرة الملصوقة داخل اللقطة الرئيسية على [illegible] جزء من الحوار ، وأصبح استخدامها مبررا • وكان من الخطأ [illegible] الأمر ألا نستفيد من هذا الموقف لكى نقدم للمتفرجين [illegible] من الناحية المرئية •

والاحتمال التالى هو أن نلتقط اللقطة المندرجة من زاوية [illegible] عكسية • فمثلا ، سيارة فى الطريق العام [illegible] رجل الشرطة الذى يقوم بلوم سائقها • ونحن نغطى هذا الحوار [illegible] اللقطة الكاملة (انظر شكل ١٣٧) • وعندما يعطى رجل الشرطة [illegible] ، نقطع الى لقطة قريبة عكسية تمكننا من [illegible] • واللقطة العكسية فى هذه الحالة تقدم لنا وجهة نظر [illegible] •



شكل ١٣٧ اللقطة المندرجة من الزاوية العكسية للقطة الرئيسية هنا •

ونعود الآن الى اللقطة الرئيسية الكاملة لتكملة المشهد لنرى كيف يغادر السائق المكان بسيارته ، بينما يراقبه رجل الشرطة وهو يبتعد •

ان اللقطة المندرجة لا تساعد فقط على شد الانتباه الى شيء معين ، بل تعرض علينا بالتفصيل رد الفعل والانفعال كما يبدو على وجه أحد الممثلين • وهذه المعالجة شبيهة بالحالات التى سبق وصفها •

الحالة الثانية

يمكننا استخدام اللقطة المندرجة مرتين داخل اللقطة الرئيسية ، فمثلا ، شخصان يتكلمان معا كما نراهما فى لقطة رئيسية تضمهما فى لقطة كاملة • ونحصل على لقطتين مندرجتين لنفس الممثل وهو ينفعل فى صمت وهو يستمع لكلمات زميله • وعندما تحين هذه اللحظات فى اللقطة الرئيسية فان الانفعال الذى نراه فى اللقطة الكاملة نستبدله باللقطة المندرجة التى تم فيها تصوير نفس الانفعال ورد الفعل فى لقطة قريبة • ويصبح ترتيب التركيب بسيطا كما يلى :

اللقطة الرئيسية
اللقطة المندرجة ١
تكملة اللقطة الرئيسية

اللقطة المندرجة ٢

تكملة اللقطة الرئيسية

فى مثل هذه الحالة تصور كل من اللقطتين المندرجتين نفس الممثل ، لكن فى الامكان تسليط الضوء على كل من الممثلين بالتبادل ، وذلك بأن نصور أحدهما فى اللقطة المندرجة الأولى ، ونصور الثانى فى اللقطة المندرجة الثانية ·

وليس من الضرورى أن نضع اللقطة المندرجة الثانية داخل اللقطة الرئيسية · فيمكننا أن نستخدمها فى النهاية لكى نتوج المشهد بالتفاصيل التى تقدمها هذه اللقطة المندرجة ·

الحالة الثالثة

غالبا ما نستخدم اللقطة المندرجة كمفصلة تصل بين لقطتين رئيسيتين ·

مثال : ثلاثة ضباط يناقشون الموقف وهم وقوف أمام خريطة عسكرية · والخريطة موضوعة بحيث يشاهدها المتفرجون من زاوية جانبية فلا يرونها بوضوح · وعندما يشير أحد الضباط الثلاثة الى الخريطة نقطع الى لقطة قريبة للخريطة مواجهة لها ويد الضابط تجول فوقها · ويمكن لهذه اللقطة القريبة أن تتم من وضع على زاوية قائمة من الوضع السابق ، وتصبح هذه اللقطة القريبة لقطتنا المندرجة ·

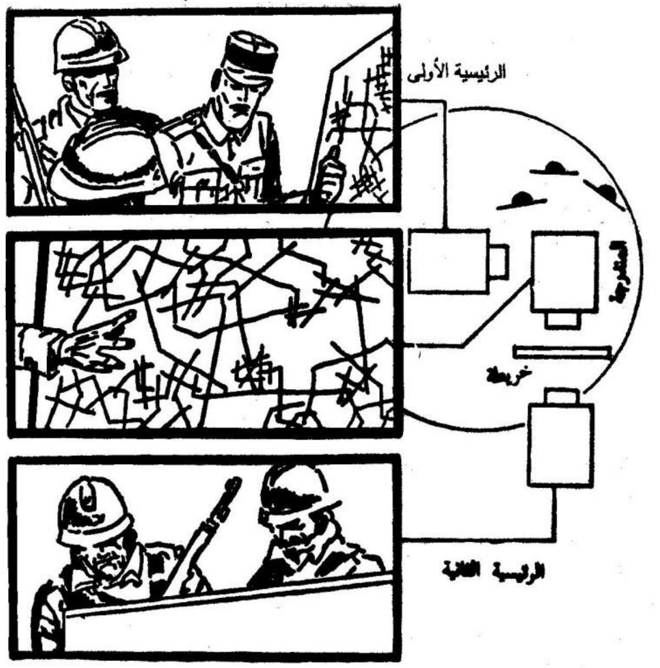
ولكننا بعد ذلك ، بدلا من أن نعود الى اللقطة الرئيسية السابقة ، نقطع الى لقطة رئيسية ثانية يستمر المشهد خلالها (شكل ١٢٨) · ويمكن لهذه اللقطة الرئيسية الثانية أن تتم من أى وضع من أوضاع المثلث للتصوير الخاصة بتغطية مجموعة من الأشخاص ، ويمكن المجموعة بأكملها أن تظهر فيها · وقد تكون اللقطة أكثر انتقاء وتضم جزءا من المجموعة فقط ·

الحالة الرابعة

جرت العادة فى الأيام الأولى للسينما ، وفى بعض الحالات الجديدة فى واقع الأمر وخاصة فى أمريكا ، على أن يتم تصوير مشاهد الحوار الثابتة حسب الخطوات الآتية :

١ ــ يتم تصوير لقطة رئيسية « ماستر » (وغالبا ما تكون لقطة كاملة) للمشهد جميعه طوال استمرار الحوار ·

٢ ــ يتم تقسيم مجموعة الممثلين الى مجموعات ، ويتم تصوير كل مجموعة صغيرة وهى تكرر المشهد جميعه من أوله الى آخره ، بينما يبقى الممثلون الآخرون ، واقفين أو جالسين ، خارج مجال التصوير طوال هذه



شكل ١٣٨ استخدام لقطة مندرجة للوصل بين لقطتين رئيسيتين ·

الاعادة ·

٣ ــ يتم تصوير لقطات قريبة لكل ممثل مشترك فى المشهد لتغطية الحدث كله ·

ويعنى هذا أن تتواجـــد لـــدى مركب الفيلم (المونتير) مادة هائلة للاختيار من بينها عندما يحين تركيب المشهد ، مادامت قد توفرت لديه جمل الحوار وردود الفعل الصامتة التى يحتاج اليها · انه الشخص الذى يختار زوايا التصوير ومتى تظهر كل منها على الشاشة · واذا رغب المخرج بعد ذلك فى استبعاد جزء من الحوار فمن السهل على مركب الفيلم أن ينفذ هذا لتوفر لقطات التغطية (من اللقطات المندرجة) التى يختار من بينها ما يغطى الفاصل الذى تركته الكلمات المستبعدة ·

الحالة الخامسة

يلزم فى حالة المشاهد النفسية والتى تعتمد على الحوار تماما ،

أن يكون للأداء ولصدق التنفيذ الأولوية على ترتيب اللقطات · ويصبح الحل الكلاسيكى التقليدي لتصوير المشهد ، كما هو مذكور فى الحالة الرابعة ، هو الحل الأسلم ، وان لم يكن هو الحل الاقتصادى · انه يسمح للمخرج ولمركب الفيلم بتجربة عدة محاولات متنوعة لتركيب المشهد حتى يصلا الى الحل الأكثر ارضاء ·

واذا تضمن المشهد أجزاء خاصة من براعة « الصنعة » تستحق التركيز المرئى ، فيجب على المخرج أن يصورها لكى يتمكن مركب الفيلم من استخدامها فى الوقت المناسب خلال المشهد · ويمكن لهذه اللقطات المندرجة أن تكون مجرد رد فعل على ملامح الوجه ، أو حركة يد ، أو تفصيل حركة آلية ·· الخ · وفى الواقع يكاد اصطلاح « اللقطة المندرجة » أن يصبح مرادفا لاصطلاح « اللقطة القريبة » · وليس من الضرورى أن يستخدمها كلها مركب الفيلم ، وقد لا يستخدم أيا منها فى الصيغة النهائية للمشهد · ولكن المخرج العاقل هو الذى يصور هذه اللقطات ليضمن التغطية وقت اللزوم · وأثناء التنفيذ داخل مكان التصوير وخلال كل الاندفاع والاهتمام بانهاء المهمة ونقل المشهد على الشريط ، يصبح من الصعب تقييم جدوى الأفكار بدقة ، خاصة وأن نموذج تركيب اللقطات فى صورته النهائية قد لا يكون قد تم الاتفاق عليه حتى ذلك الوقت ·

وقد تستخدم اللقطة المندرجة فى مناسبات أخرى لتصليح خطأ فنى غير متعمد ، كما فى حالة اذا تحرك شخص خارج مجال التصوير لحجب أحد الأضواء أثناء اللقطة ، على سبيل المثال ، أو اذا أصاب أى جزء من الشريط أى قدر من الضبابية · ولن تتضح مثل هذه العيوب الا بعد تحميض الفيلم ، وستكون اعادة تصوير هذا الجزء عندئذ أمرا باهظ التكاليف ، وقد تكون مستحيلة تماما · واذا ما أدخلنا لقطة مندرجة محل الجزء المصاب من الشريط ، فاننا ننقذ المشهد جميعه بذلك التصرف ·

الحالة السادسة

يحدث أحيانا أثناء الحوار أن يشير أحد الممثلين الى شيء خارج الشاشة : مبنى أو حيوان أو سيارة أو انسان · ومن الطبيعى عندئذ اذا كان لهذا الشيء أهميته أن نضيف لقطة له داخل اللقطة الممتدة التى تغطى الحوار · هذه الاضافة تسمى اللقطة المقتطعة ·

ويمكننا اضافة أكثر من لقطة مقتطعة واحدة خلال اللقطة الرئيسية لكى نقدم نقط الاهتمام المختلفة التى يغطيها الممثلون أثناء تطور الحوار · فمثلا : شخصان واقفان على تل يتحدثان ، ونراهما فى لقطة متوسطة · ويشير أحدهما الى اليمين الى شيء خارج الشاشة · ونقطع الى لقطة مقتطعة لمبنى بعيد · ثم نعود الى اللقطة الرئيسية للشخصين · وبعد فترة يستدير

شكل ١٣٩ كلتا اللقطتين المندرجتين لهما محور مرئى مشترك ، ومتداخلتان فى اللقطة الرئيسية ·

الشخص الآخر ويشير الى اليسار خارج الشاشة · ونضيف هنا لقطة مقتطعة أخرى تعرض كوبرى بعيدا · ثم نعود الى اللقطة المتوسطة للشخصين حيث ينتهيان من حوارهما ويستديران ليسيرا بعيدا الى المستوى الخلفى · وهكذا قدمنا المشهد بسلاسة فى عرض مباشر بسيط ·

وفى المثال الذى ذكرناه توا ، كانت اللقطتان المقتطعتان لشيئين مختلفين • وبدلا من أن تكون اللقطتان المقتطعتان اللتان أضيفتا داخل اللقطة الرئيسية مختلفتين ، يمكن أن تكون المادة المصورة فيهما واحدة ، وانما تكون اللقطة الثانية أكثر قربا على نفس المحور المرئى للقطة المقتطعة الأولى • واذا أعدنا المثال ، نجد الشخصين واقفين على التل ، يتحادثان فى مواجهتنا (شكل ١٣٩) • وينظران الى أعلى ، الى السماء خارج الشاشة • وهنا نضيف اللقطة المقتطعة الأولى ، لشجرة عالية ونرى نسرا جاثما على فرع عال منها • وهى لقطة كاملة للشجرة والنسر •

ونعود الى اللقطة الرئيسية ، وبعد لحظات نضيف اللقطة المقتطعة الثانية ، وهى لقطة أقرب للنسر على فرع الشجرة •

ويمكن تطبيق نفس هذا الأسلوب على المشاهد الصامتة ، حيث تتواجد مجموعة أو مجموعات من الأشخاص ليشاهدوا حدثا يدور بعيدا ، أو تراقبهم مجموعة أخرى •

الحالة السابعة

والخطوة التالية هى أن نضيف أكثر من لقطتين مقتطعتين خلال نفس اللقطة الرئيسية ، لتغطية نفس الموضوع دائما • والوصفة بسيطة • تكون اللقطة الرئيسية لقطة كاملة للممثل الرئيسى أو للممثلين • وتتطور اللقطات المضافة من لقطة كاملة فى المرة الأولى ، الى لقطة متوسطة فى المرة الثانية الى لقطة قريبة فى المرة الثالثة ، الى لقطة قريبة جدا فى المرة الرابعة •

ويمكن تطبيق هذه الوصفة على مواقف الحوار أو المواقف الصامتة • ويمكننى أن اتذكر هنا مثالين من فيلمين معروفين جيدا • ففى فيلم المخرج **ماكس أوفلس** « **لولا مونتيز** » (١٩٥٥) نرى **بيتر أوستينوف** صاحب السيرك وهو قابع على سقالة عالية فيه يروى تاريخ حياة لولا مونتيز للجمهور • وفى الحلبة من تحته تدور لولا مونتيز (تمثيل **مارتين كارول**) فى اللعبة الدوارة حيث تقوم مجموعات من الأقزام بتمثيل مراحل مختلفة من حياتها • واللقطة التى تغطى بيتر أوستينوف عبارة عن لقطة كاملة ثابتة ، وهى اللقطة الرئيسية (ماستر) العامة • وتتقاطع معها مجموعة من اللقطات للولا مونتيز بدءا بالرجوع الى حادث أليم فى حياتها • ومع ازدياد صوت الضربات فى شريط الصوت نرى لقطات لها فى اللعبة الدوارة بحيث تزداد كل لقطة قربا منها عن سابقتها ، وبحيث تتقاطع كل منها فى دورها مع اللقطة الرئيسية لبيتر أوستينوف •

والمثال الثانى من فيلم المخرج **ألفريد هتشكوك** « **الطيور** » (١٩٦٣) •

تخطو الممثلة **ميلانى دانيلز** الى خارج مبنى المدرسة وتجلس بقرب أرض الملعب لتدخن سيجارة • ودون أن تلحظ هى شيئا ، يبدأ العديد من الطيور فى التجمع على قضبان التسلق الموجودة فى ملعب المدرسة •

ولقطة الملعب عبارة عن لقطة كاملة ، بينما تتداخل لقطات متتابعة تزداد اقترابا من الفتاة فى كل مرة عن سابقتها ، مع تلك اللقطة الرئيسية • ويتم تنفيذ المشهد بأكمله فى صمت تام ، ويستمر على النحو التالى تقريبا :

لقطة كاملة • يصل طائر منفرد ويستقر على أحد قضبان التسلق •
لقطة كاملة لميلانى دانيلز وهى تدخن •
لقطة كاملة • عدة طيور على القضبان • ويصل غراب آخر •
لقطة متوسطة للفتاة • وهى تدخن •
لقطة كاملة • تصل طيور جديدة •
لقطة قريبة للفتاة • وهى تدخن ببطء •
لقطة كاملة • ينضم المزيد من الطيور الى الغربان المتجمعة فى أرض الملعب •
لقطة قريبة جدا للفتاة • تتوقف عن التدخين وتدير رأسها الى اليسار لتنظر الى خارج الشاشة •
طائر منفرد يحلق فى السماء • تتابعه آلة التصوير فى لقطة بعيدة أثناء طيرانه من اليسار الى اليمين ، لتوضح كيف ينضم هذا الغراب الى باقى أنواع الطيور ، التى تغطى الآن كل الانشاءات المعدنية الموجودة فى الملعب •
لقطة قريبة جدا للفتاة • نرى رد فعلها وهى خائفة •

وكل لقطات ميلانى دانيلز وهى جالسة على المقعد الطويل تدخن ، قد تم تصويرها من نفس المحور المرئى •

الحالة الثامنة

يمكن للقطات المقتطعة أن تكون لقطات متتابعة أو حركة أفقية ، أو لقطات ثابتة • مثال : ممثلة تخاطب مجموعة • وهى تلقى عليهم حديثا طويلا •

نواجهها فى لقطة متوسطة •
وأول لقطة مقتطعة نضمها هى لقطة كاملة للمجموعة التى تراقبها فى صمت •
نعود مرة أخرى الى لقطتها المتوسطة •
اللقطة المقتطعة الثانية عبارة عن لقطة حركة أفقية عبر وجوه المجموعة •

نعود الى اللقطة المتوسطة الرئيسية للممثلة ·

اللقطة المقتطعة الثالثة عبارة عن لقطة كاملة للمجموعة مشابهة للقطة المقتطعة الأولى ·

نختم المشهد بأن نعود مرة أخرى الى اللقطة المتوسطة الرئيسية ، حيث تنهى الممثلة كلامها ·

الحالة التاسعة

يمكن للقطة المقتطعة أن تستعيد حدثا فى الماضى · والمخرجان **أكيرا كيروساوا و ألان رينيه** يتقنان هذا النوع من استخدام اللقطات · والتذكر يمكن أن يثيره الموضوع الذى يهيمن على اللقطة الرئيسية . أو يأتى من تخيل فجائى من الذكريات الداخلية لأحد الأشخاص ·

وفى الفيلم اليابانى « **راشومون** » (١٩٥٠) كان لدى مخرجه أكيرا كيروساوا مشهد يروى فيه اللص (تمثيل **توشيرو ميفونى**) أمام المحكمه كيف يتذكر الأحداث يوم وقوع الجريمة · وهناك لحظة معينة تم بناؤها كما يلى :

اللص يقول انه يتذكر انه قد قطع مسافة طويلة على ظهر جواده فى ذلك اليوم ·

وبدون أن نقطع السرد الشفهى للص ، تظهر لقطة مقتطعة يبدو فيها خط الأفق منخفضا على الشاشة ، ونرى على حافته الشكل الصغير للص وهو ممتط جواده يعبر الشاشة ·

نرى اللص مرة أخرى كما فى اللقطة الرئيسية السابقة ، ويستمر فى سرده أمام المحكمة ·

وفى هذه اللقطة المقتطعة الى حدث فى الماضى يتواجد زمنان مختلفان على الشاشة ، زمن الصورة وزمن صوت السرد · ويتقبل المتفرجون هذه اللقطة المقتطعة بلا صعوبة لأن الدافع وراءها هو تسلسل أفكار الممثل ·

ويتخصص المخرج الفرنسى ألان رينيه فى اقحام الماضى فجأة فى الحاضر ، دون أى انذار ، وغالبا ما يكون ذلك لومضة قصيرة · وفيلمه « **هيروشيما ، حبى** » (١٩٥٩) يزخر بمثل هذه الأمثلة ·

المرأة الفرنسية فى غرفة الفندق تركز انتباهها على يد حبيبها اليابانى وهو نائم على السرير ·

بدون أى انذار ، تتداخل لقطة قصيرة توضح عن قرب يد رجل آخر يتلوى من العذاب ·

لقطة قصيرة ، حركة أفقية مع الاتجاه الى أعلى عبر الجثة المنبطحة على وجهها للجندى الألمانى ·

المرأة تنظر الى وجه حبيبها النائم · لا يوجد أي تفسير فوري لهذه

اللقطة القصيرة المفاجئة · انها تأتى كصدمة · وفيما بعد ، عندما يتكرر هذا الجزء عدة مرات ، نفهم أن اليد تنتمى الى حبيبها الألمانى الميت ، الذى كان جنديا فى الحرب العالمية الثانية · ومن الصعب على المتفرجين أن يدركوا هذه النقطة · ان أول رد فعل لنا هو الاحساس بالصدمة ، اننا لا نفهم شيئا على الاطلاق ·

وعندما تتكرر التجربة نتعلم أن نتقبل هذه الصورة سلبيا ، فى انتظار التفسير الذى لابد وأن المؤلف سيقدمه لنا فيما بعد ·

الحالة العاشرة

ما المدة التى يجب أن يستمر خلالها ظهور اللقطة المندرجة أو اللقطة المقتطعة على الشاشة ؟

ان الأمر يتوقف على المضمون ·

فاذا كانت اللقطة تضم حركة تم التركيز عليها ، فيجب أن تبدأ اللقطة مع بداية الحركة وان تنتهى مع نهايتها · ان طول اللقطة فى هذه الحالة فى الواقع يملى نفسه · واذا كانت الحركة التى تم التركيز عليها جزءا من حركة أشمل ، فيجب أن يتم الارتباط المرئى بين اللقطة الرئيسية واللقطة المندرجة عن طريق القطع الى الحركة ·

وسنتعرض لأكثر من هذا فيما بعد ·

واذا كان الشيء الذى تصوره اللقطة المقتطعة ثابتا ، أو كانت لقطة قريبة صامتة لشخص له تعبير محايد ، فتكفى ثانيتان ، وقد تكون الثانيتان أطول مما يلزم أحيانا · أما اذا كان الممثل الصامت ، الذى يضفى على أدائه السينمائى التأييد المنفعل ، يستمع الى جملة أو حوار أو قطعة موسيقية ، فقد تستمر هذه اللقطة ١٠ ثوان دون أن يبدو فيها أى تطويل ·

● التباين فى العدد

ما سبق أن أسميته « التباين فى العدد » هو واحد من أكثر الوسائل المعاونة فائدة فى تغطية الحوار الطويل ، حيث انه يدارى النموذج المرئى للاقتراب والابتعاد بأن يقدم عددا مختلفا من الممثلين على الشاشة ، من لقطة الى أخرى · ويتم الحصول على التباين فى العدد عن طريق أوضاع التصوير المتوازية فى حالة المجموعات من ثلاثة ممثلين أو أكثر ، ولكنها غالبا ما تتم عن طريق تعارض زاوية تصوير عكسية خارجية مع زاوية تصوير عكسية داخلية · وهذه الطريقة تصلح للمجموعات التى تتكون من شخصين أو أكثر · ويتم أبسط تطبيق لها بالتباين المتناقص فى العدد ،

مثل :

شخصان الى شخصين ،
شخصان الى شخص واحد ،
شخص واحد الى شخص واحد ٠

وهذا التصرف يماثل النموذج المرئى الذى ينتقل من اللقطة المتوسطة الى اللقطة القريبة الى اللقطة القريبة جدا ، بحيث يؤسس للحظة الذروة فى الحوار ٠ وينعكس النموذج لكى نعود الى المنحنى الثانوى من الحوار قبل التصاعد الى الذروة التالية ٠

وأى زوج من اللقطات العكسية (فى أى من التنويعات الخمس لمبدأ المثلث) يمكن أن يتم من أبعاد مختلفة عن موضوع التصوير للتنويع فى النتيجة النهائية للتركيب ٠ واذا كان رأس المثلث فى أوضاع التصوير ، وهو وضع اللقطة التأسيسية ، يعطينا لقطة كاملة ، وكان الوضعان الآخران عند ركنى قاعدة المثلث يعطياننا لقطات قريبة ، فان هذا الاختلاف الكبير فى أبعاد التصوير يقدم لنا تقديما دراميا للمشهد وكذا ختاما دراميا له ٠

● التركيب المتوازى للقطات الرئيسية

ما هو الاختلاف الرئيسى بين التركيب المتوازى للقطات الرئيسية العكسية والنظام الذى ذكرناه من قبل حيث تتداخل اللقطات المندرجة واللقطات المقتطعة فى اللقطة الرئيسية الواحدة ؟

انه اختلاف فى المفهوم ، أساسا ٠ ففى الطريقة الأولى تتم تغطية المشهد بأكمله من وضع تصوير واحد ٠ أما هنا فقد انقسم المشهد الى أجزاء ، وأصبح لكل جزء منها معالجة مرئية مختلفة ٠

وما فعلته اللقطات المندرجة واللقطات المقتطعة فى الطريقة السابقة الذكر ، قد فعله الآن التركيب المتوازى لأزواج من أوضاع التصوير ٠

وهناك نموذجان يمكن تلخيصهما لهذه التقنية الجديدة :

١ ــ لقطة تأسيسية لافتتاح المشهد ، ثم يغطى زوج من اللقطات العكسية الخارجية جزءا من الحوار ، ثم نلجأ لاعادة تأسيس المشهد ، ثم يتغير نموذج التركيب الى تقابل زوايا التصوير الداخلية/الخارجية ، ونعود الى لقطة اعادة تأسيس مرة أخرى للمجموعة كلها فى لقطة كاملة ، ويتم تقديم نموذج جديد للتركيب يعتمد على اللقطات العكسية الداخلية ، ونختم المشهد بلقطة لاعادة التأسيس ٠

٢ ــ بعد تأسيس المشهد من لقطة كاملة ، تتتابع الأزواج المختلفة من اللقطات العكسية فى تركيبها المتوازى ، منتقلة بسلاسة من نموذج الى آخر ، مع استخدام كل آخر لقطة في أي نموذج كمفصلة تبدأ بعدها

لقطات نموذج التركيب التالى ٠ ويتم الحصول على التركيز الجزئى على خط اهتمام معين أو على انتقال من محور « الشمال/الجنوب » الى محور « الشرق/الغرب » دون اللجوء الى لقطة لاعادة التأسيس ، والتى يقل استخدامها فى هذه الحالة ٠

ان ترتيب وطبيعة أى نموذج للتركيب أمر يقرره المخرج قبل أن يبدأ تصوير المشهد ، وبذا يقيد مهمة مركب الفيلم ، الذى يوجه جهده الابداعى الى التحكم فى الزمن السـينمائى للقطات كما ستبدو على الشاشة ٠

وبهذه الطريقة تكتسب كل الأزواج من أوضاع التصوير الرئيسية التى وردت فى الفصول السابقة كيانها الحقيقى ٠

● التنويعة الأولى

لا نستخدم اللقطات المندرجة واللقطات المقتطعة فى هذه الوسيلة الا للتأثير فقط ، أى للتركيز على شىء أو على جملة منطوقة أو على تعبير على الوجه داخل أحد نماذج التركيب ، أو أكثر من نموذج ، فى المشهد ٠

وعلى صانع الفيلم ألا يرتبك عندما يتوفر لديه عدد كبير من الأزواج من اللقطات الرئيسية ٠ انه يختار من بينها و[illegible] منها ، وفق احتياجات قصته ، تلك الأنواع من التجميعات التى تناسب غرضه ٠

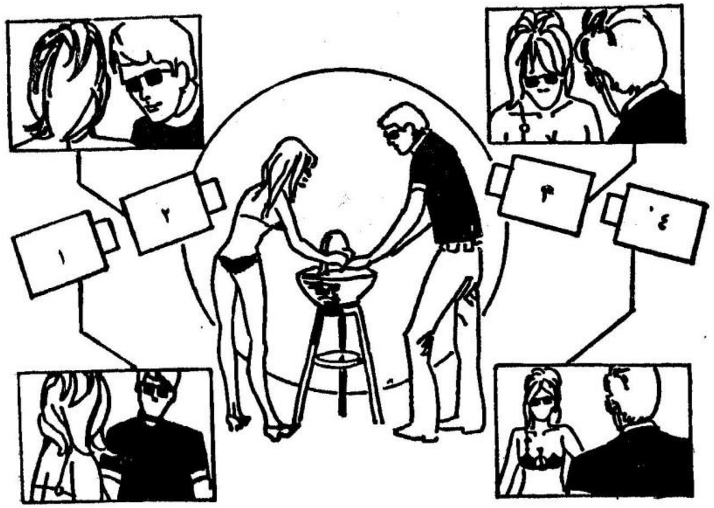
● التنويعة الثانية

يمكننا أن نخطو باستخدام مسافات مختلفة بقصد التنويع ، خطوة أخرى الى الأمام (شكل ١٤٠) ٠ ان الأوضاع الأربعة لتصوير اللقطات الرئيسية (ماستر) الموضحة فى الشكل ، يمكننا أن نرتب تركيبها فى نموذج بسيط ، مثل الآتى :

لقطات من أوضاع ١ـ٤ـ١ـ٤ـ٢ـ٣ـ٢ـ٣

متقدمين من اللقطات القريبة الى اللقطات الأكثر قربا ٠ ولكى نحصل على هذا علينا أن نجمع بين اللقطات العكسية ذات المسافة المتساوية : واللقطات من وضعى ١ و ٤ لقطات قريبة ، ومن وضعى ٢ و ٣ لقطات قريبة جدا ٠

ومع هذا ، فيمكننا أن نجعل المسافات تتباين ، بحيث تتبع اللقطة القريبة لقطة قريبة جدا ، بحيث نعكس الوصفة فى منتصف المشهد ٠ ويصبح المشهد فى هذه الحالة كما يلى :



شكل ١٤٠ اربع لقطات رئيسية تصلح للحصول على عرض مرئى فعال لمشهد حوار يعتمد على تباين المسافات فى اللقطات العكسية ٠

لقطات من أوضاع ١-٣-١-٣-١-٣-٢-٤-٢-٤-٢-٤-

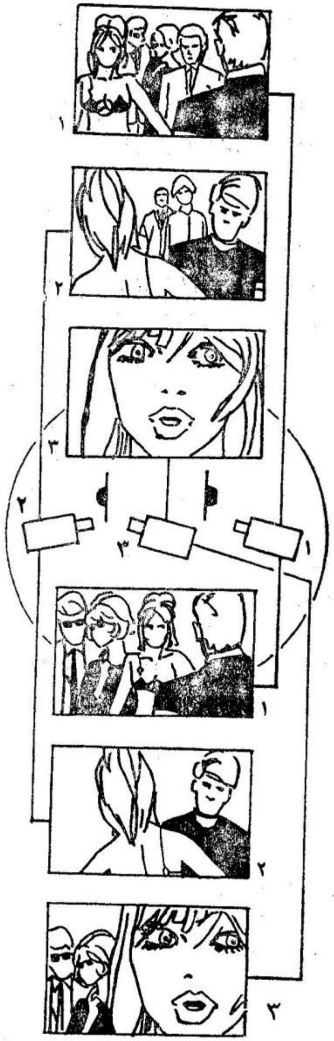
ان هذه التنويعة التى كثيرا ما تستعمل ، تقدم لنا عرضا يخطف الأبصار لحوار نشط ٠

● التنويعة الثالثة

اليكم تنويعة **أخرى واسعة الاستخدام** ، تطبق فى حالة التراكيب المتوازية لحوار ثابت **بين شخصين** ٠ وتستدعى هذه التنويعة استخدام وضعين للتصوير **يعملان على** محور مرئى مشترك لتغطية أحد الشخصين ، واستخدام وضع **واحد فقط** لتصوير الشخص الآخر ٠ واذا كنت قد اخترت وضعين رئيسيين للتصوير لتغطية حوار ما ، ثم شعرت بأن الحوار طويل أكثر مما يجب ، فيمكنك أن تنقل أحد وضعى التصوير الى الأمام على نفس محور **اللقطة** الرئيسية لتغطية النصف الثانى من هذا الحوار ٠

ويوضح شكل ١٤١ مثالين فيهما ممثلان يستخدم كل منهما المحور فى مجموعة ٠ واذا كان الحوار قصيرا فيمكن لترتيب تركيب المشهد أن يكون كما يلى :

لقطات من أوضاع ١-٢-١-٢-١-٢



شكل ١٤١ يمكننا استخدام ثلاث لقطات رئيسية لتغطية مجموعة كبيرة من الأشخاص حيث يقوم اثنان من الممثلين الرئيسيين بدور المحور ٠ لاحظ الاختلاف فى تباين العدد الذى يفرق بين المثالين ٠

ولكن الحوار طويل ، لذا ننتقل فى منتصف المشهد الى وضع تصوير أقرب على نفس محور احدى اللقطتين الرئيسيتين (وبذا نركز على أحد

الشخصين) • ويصبح ترتيب التركيب الآن كما يلى :

لقطات من أوضاع ١-٢-١-٢-١-٢-٣-٢-٣-٢

وفى كلا المثالين الموضحين اختلاف بارع فى التباين فى العدد عندما نقدم فى هذا المشهد اللقطة الأكثر قربا على أحد المحورين المرئيين •

● خط الاهتمام - تغيير الجانب

عندما يدور حوار طويل بين شخصين جالسين الى مائدة تتم تغطيته من أحد جانبى خط الاهتمام « الشرق/الغرب » • ونخشى الرتابة والملل لطول الحوار نفسه ، يمكننا مؤقتا أن نعترض هذا التتابع بأن ننتقل الى محور « الشمال/الجنوب » ، ثم نعود الى محور « الشرق/الغرب » ولكن على الجانب الآخر من الخط • ويوضح شكل ١٤٢ التكوين على الشاشة والمسقط الأفقى لأوضاع التصوير •

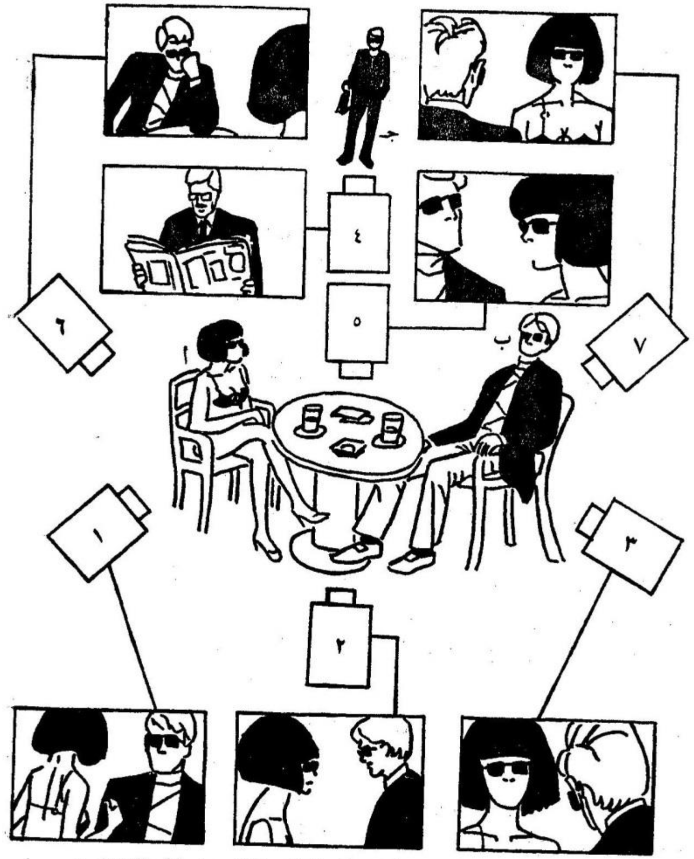
ومن الممكن أن يبدأ تحويل خط الاهتمام عند أى من أوضاع التصوير الثلاثة الأولى • ولقد اخترنا فى هذه الحالة اللقطة الوسطى من الوضع ٢ ، حيث لا يوجد شخص مهيمن • ويصبح تحويل الانتباه سهل التنفيذ : يتوقف الممثلان عن النظر كل منهما الى الآخر ويديران رأسيهما [illegible] الى نقطة خارج الشاشة الى اليسار • ثم نقطع الى لقطة الوضع ٤ ، [illegible] يلوح لهما الممثل جـ بيده محييا • ونقطع الى لقطة الوضع ٥ [illegible] الممثلين الى اليسار ويردان تحية الممثل الموجود خارج الشاشة • [illegible] جـ فى لقطة الوضع ٤ يتحرك الى خارج الشاشة بعد أن أنهى صلته بالشخصين الجالسين الى المائدة • لقطة الوضع ٥ مرة أخرى حيث يتوقف الشخصان ا و ب عن النظر الى خارج الشاشة ، ويعودان الى مواجهة أحدهما الآخر • اننا الآن على الجانب الآخر من خط الاهتمام ويمكننا أن نستخدم اللقطة من زاوية عكسية مرة أخرى •

لقد تبادل الممثلان المساحة التى كان يشغلها كل منهما على [illegible] ، ويمر هذا التغيير دون أن يلحظه أحد نتيجة للتغيير المؤقت [illegible] • ويمكن لترتيب تركيب هذا المشهد أن يكون كما يلى :

لقطات من أوضاع ٢-١-٣-١-٣-٢-٤-٥-٤-٥-٦-٧-٦-٧-٥-٦-٧

● فاصل مرئى بين الحوار

من الصعب على المتفرج أن يتحمل من الناحية المرئية [illegible] ثابتا • ان الحوار هنا يحتاج الى قمم مستمرة تثير الانتباه • [illegible]



شكل ١٤٢ عبور تشكيل المثلث الى الجانب الآخر من خط الاهتمام • فى هذه الحالة نستخدم تغييرا مؤقتا بعبور خط الاهتمام للحصول على تغيير خطة أوضاع المثلث للتصوير •

هذه القمم ، مع وجود فقرات قصيرة من أشياء غير مهمة تقال فيما بينها ، يجعل من الصعب كتابتها أولا ، ثم نطقها بطريقة مقنعة ثانيا ، وذلك لسببين : أن تصبح كمية الكلام التى نحصل عليها كثيرة جدا ، وأن يصبح الانتقال المنطقى والطبيعى بين الأجزاء المختلفة من الصعب التحكم فيه •

والحل هو أن نستغنى كلية عن جمل العبور من جزء الى آخر ونستعيض عنها بفواصل مرئية ، لكى نحصل على تدفق للحظات قمم الحوار فقط على الشاشة •

والفاصل المرئى الذى نلجأ اليه هنا هو ذلك الذى يصور شيئا يرتبط بالمشهد دون أن يتدخل فى مضمون لحظات القمة · ولنفحص مثالا : يستخدم المخرج **ديفيد لين** فى بداية فيلمه « **دكتور زيفاجو** » (١٩٦٦) ، هذا الأسلوب :

١ ــ يبدأ الفيلم ب يفجراف (تمثيل **أليك جينيس**) وهو ينظر خلال نافذة مكتبه ·

٢ ــ صفوف كبيرة من العمال تدخل الى محطة توليد الكهرباء من القوة المائية فى الصباح الباكر ·

٣ ــ يفجراف يتحدث الى مساعده متذكرا الأوقات العصيبة أثناء الثورة ·

٤ ــ لقطة لأشخاص يأتون للعمل فى محطة توليد الكهرباء ·

٥ ــ يفجراف يوضح انه يريد أن يبحث عن فتاة معينة بين العمال ·

٦ ــ لقطة لأشخاص يأتون للعمل ·

٧ ــ الفتاة (تمثيل **ريتا تشنجهام**) خارج مكتب يفجراف ، تقرع الباب ويستقبلها يفجراف · ان الأقسام التى تحمل أرقام ٣ و ٥ و ٧ هى جزء من مشهد واحد مستمر يغطى ثلاث نقط مهمة فى الحوار · واذا كان تصويرها قد تم كمشهد متصل ، فان الكلمات التى تفصل بين لحظات قمم الانتباه تميل الى أن تصرف أذهان المتفرجين ، مما يتعارض مع هدف نقل الحقائق المهمة فى القصة ·

ولذا تم تقديم فواصل مرئية : العمال يأتون للعمل فى المحطة ، كما يظهر ذلك فى القسمين ٤ و ٦ ·

وبهذه الطريقة **تم عزل لحظات قمم الحوار عن بعضها** وأتيح لها أن تستقر فى مكانها الصحيح · ولكن لكى يكون هناك دافع وراء الفواصل المرئية ، ولكى نتجنب أن تصبح هذه الفواصل مجرد استطراد يشتت الانتباه ، فان صلتها بالشخصية الرئيسية قد تأسست من قبل فى القسمين رقم ١ و ٢ ·

وأحيانا يتم الاعلان عن طبيعة الفاصل المرئى المقبل من خلال الحوار الجارى · ويقدم لنا المخرج **ريتشارد بروكس** فى فيلمه « **المحترفون** » (١٩٦٦) مثالا كما يلى :

يصل **لى مارفن** ليلحق بالقطار ويستقبله مستر جرانت صاحب شركة السكك الحديدية بنفسه · وعندما يصعدان الى داخل القطار يوضح أحد العمال لمستر جرانت أن القطار سينتقل الى شريط جانبى ليسمح للقطار السريع بالمرور · ويبدأ القطار فى التحرك ·

وفى الداخل يصف مستر جرانت كلا من الرجال الثلاثة الذين اختارهم ، وبذا يحيط المتفرجين وباقى شخصيات الفيلم علما بميزاتهم وبقدراتهم ·

ويمر القطار السريع بجوار قطار مستر جرانت ·

داخل القطار مرة أخرى ، ومستر جرانت يشرح مشكلته وخطته لحلها ·

ان الفاصل المرئى الذى استخدم لعزل قمم الحوار عن بعضها ، يبدو هنا طبيعيا لأنه قد تم تأسيسه بالكلام من قبل ، خلال لحظة محايدة ·

ويمكننا تغطية مشاهد أحداث كل يوم بسهولة بالطريقة الآتية :

شخصان فى المقعد الأمامى لسيارة تتحرك ، يتحدثان معا · وعندما نصل الى احدى نقاط القصة نقطع الى ··

·· لقطة خارجية للسيارة تعبر الطريق من جانب الشاشة الى الجانب الآخر · نقطع مرة أخرى الى ··

·· داخل السيارة المتحركة حيث ينتقل الشخصان الى جزء جديد من حوارهما ·

والطريقة سهلة ومؤثرة · واستخدامها السليم يضمن تطورا واضحا وذكيا للقصة كما تبدو على الشاشة ·

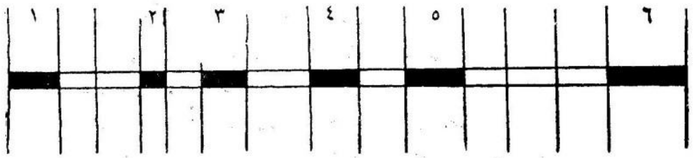
● ضغط الوقت

هناك مواقف يبدو فيها الحوار الطويل ضروريا لكى ينقل ما يدور كما ينبغى · ومع ذلك ، فقد نشعر أن الكلام قد زاد فى المشهد ، وأنه يبطىء من ايقاع الفيلم · وهناك حل سينمائى جدا فى نتائجه ، وملفت للانتباه دائما · ويعتمد هذا الحل السينمائى على ضغط المدة الزمنية لمشهد الحوار ، وخاصة فى الجزء الأوسط منه ·

وتتم معالجة أجزاء بداية ونهاية المشهد بالطريقة العادية · ويعطينا شكل ١٤٣ فكرة مرئية عن هذا المبدأ ·

ويمثل الخط فى هذا الشكل الطول الحقيقى للمشهد · والأجزاء المرقمة هى الأجزاء التى تظهر على الشاشة · وكما نرى ، فقد تم احترام البداية والنهاية ، أما فى الوسط فقد تم اختيار الأجزاء المهمة (٢ــ٣ــ٤ــ٥) وتم وصلها معا بمجرد قطع بسيط · ولا يوجد أى انتقال بصرى بين الأجزاء ·

وكل جزء مختار ينقل فكرة كاملة فى حد ذاتها ، ثم نقطع الى الجزء الذى يليه · ولا يوجد أى تغيير فى الخلفية أو مكان الحدث ، بل مجرد ضغط للوقت ·



شكل ١٤٣ الخط يمثل الطول الكلى للمشهد ، ونختار من بينها أجزاء الحوار المهمة ونركبها معا ، ونستبعد الأجزاء الأخرى التى لا ترتبط بروح المشهد • وهكذا نحصل على ضغط الوقت •

الحالة الأولى

يقدم لنا اختيار الأجزاء الممثلين فى أوضاع جسدية مختلفه وفى أجزاء مختلفة من الموقع • ولقد استخدم المخرج الفرنسى **ألان رينيه** هذا التأثير عدة مرات فى فيلمه « **هيروشيما ، حبى** » (١٩٥٩) • [illegible] لحظة ترتبط بالحبيب اليابانى ، عندما كان يروى بعض تجاربه [illegible] الفرنســـية • لقد تم ترتيب ثلاث لقطات تتضمن عباراته على النحو التالى :

الرجل يرقد على السرير ، يتحدث • وعندما يكمل احدى [illegible] ، قطع الى ••

•• نفس الخلفية ، الرجل جالس على السرير يتحدث • ويواصل كلماته نفس مفهوم العبارات السابقة ، قطع الى ••

•• نفس الخلفية ، الرجل واقف • ينتهى مما يقوله •

وبهذه الطريقة تم استبعاد ردود أفعال المرأة التى [illegible] خارج الصورة (وتم معها استبعاد العبارات التى تقولها و [illegible] الاجابات التى كان الرجل سيضطر الى تقديمها) •

لقد ازداد المشهد تركيزا ووقعا بعد استبعاد [illegible] من الوقت •

الحالة الثانية

اذا طبقنا هذه الطريقة على مشهد حوار بين [illegible] ان تتضمن كل لقطة عندئذ عبارتين فقط ، ربما كانتا [illegible] ، بحيث تغطى هاتان العبارتان فكرة كاملة • وتكون [illegible] ، وتكتسب ايقاعا متقطعا « ستاكاتو » على الشاشة [illegible] الذى تم وصل اللقطات به • ويتم التركيز على [illegible] بتغيير أماكن الممثلين ، وأوضـــاع أجســـامهم [illegible] اطار الصورة •

وتقديم فاصـــل مرئى فى لقطـــة واحدة كفيل بتحطيم رتابة هذا الايقاع المتقطع •

واذا قدمنا المشهد بانكماش فى الوقت الحقيقى ، نكون قد استبعدنا كل التردد والتكرار والوقفات الكلامية بين قمم الحوار ، محتفظين فقط بالأجزاء المهمة عن الحوار لتظهر على الشاشة •

الحالة الثالثة

ويمكننا أن نخطو بهذه الوسيلة خطوة أخرى الى الأمام ، بأن نجعل أحد الممثلين يحل محل ممثل آخر ، على فترات متتالية أثناء المشهد ، والحوار مستمر حول فكرة أساسية •

وفى الفيلم الفرنسى « **بدون دافع واضح** » ، كان الممثل **جان لوى ترينتنيان** يقوم بدور مفتش الشرطة الذى يستجوب المتهم • والمفتش يسأل والمتهم يجيب ، وبعد فترة من الوقت يتحطم هذا النموذج بأن يظهر متهم آخر دون توقع ليجيب على سؤال ، ثم يعود المتهم الأول ليجيب على السؤال التالى ، ثم يظهر المتهم الثانى ، ثم الاول وهكذا حتى ينتهى المشهد • وما حدث هو أنه كان هناك استجوابان مختلفان يدوران فى الغرفة نفسها ولكن فى وقتين مختلفين • لقد تم تركيب هذا المشهد بالتوازى لكى يقدم للمتفرجين معلومات [illegible] ، وهو ما كان سيحدث لو أجاب المتهم الثانى بنفس الاجابة على نفس السؤال • وبهذه الطريقة فقط أمكن تقديم المعلومات المختلفة التى [illegible] الى المتفرجين • لقد ازداد المشهد وضوحا بهذا الانكماش [illegible] فى الوقت •

وفى الفيلم الأمريكى « **الفلاح** » (١٩٧١) للمخرج **ميلوش فورمان** ، توجد أغنية اسمها « [illegible] قليلا » • وقد تم تقديمها على فقرات فى مونتاج من [illegible] jump-cut ، كما غنتها مجموعة متنوعة من الفتيات فى [illegible] الأداء • وكانت كل فتاة تغنى عبارة واحدة أو بضع كلمات [illegible] اللحن مع الفتاة التى تظهر بعدها وهكذا • وقامت [illegible] الأغنية على الشاشة بهذه الطريقة •

الحالة الرابعة

واستخدم المخرج اليابانى **اكيرا كيروساوا** نفس الطريقة فى فيلمه « **ايكيرو** » (١٩٥٢) [illegible] مختلف • يبدأ الفيلم بمجموعة من النساء تتقدمن [illegible] مكاتب البلدية • ويقوم الموظف بتحويلهن الى [illegible] من المسح wipe السريع عبر الشاشة يتم تقديم [illegible] من الموظفين من قطاعات مختلفة فى مبنى البلدية ، ويقول [illegible] ليس الموظف المختص ويحيل هؤلاء

النساء الى المكتب التالى ٠ وأخيرا تكتمل الدائرة وتعود النسوة الى أول موظف التقين به ٠

وفجأة تطلق احدى السيدات العنان لسخطها على ذلك الموظف وعلى النظام الذى يمثله ٠

وعندما يبدأ المشهد نرى النساء والموظف ، ولكن عندما يقوم الموظف بتحويلهن الى المكتب التالى نرى أول مسح يعبر الشاشة ، وتصبح اللقطات التالية عبارة عن سلسلة من اللقطات القريبة للموظفين ، الذين يوجهون كلامهم مباشرة الى عدسة التصوير ، مبدين الأعذار المختلفة كل فى دوره ٠ ونحن لا نرى النساء ولا نسمعهن طوال تتابع وجوه الموظفين ، الى أن يظهر الموظف الأول من جديد ٠

لقد قدم كيروســـاوا تعليقه الاجتماعى بلا مداراة باستخدامه هذا الأسلوب ٠

الحالة الخامسة

كما استخدم المخرج **ديفيد لين** هذا الأسلوب الخاص بضغط الوقت فى فيلمه « **دكتور زيفاجو** » أيضا ٠ وكانت التنويعة التى قدمها هى انه استعان بالراوى ليعبر بالكلمات عن « جو » المشهد الذى يضغط هو أجزاءه المرئية ٠ يفجراف يجد زيفاجو (تمثيل **عمر الشريف**) وهو ينزع قطعا من الخشب من أحـــد الأسوار ٠ ويتعرف يفجراف عليه بوصفه أخيه غير الشقيق (كما عرفنا من صوته الداخلى) ويتبعه الى المنزل ٠ ويدور مشهد قصير بين زيفاجو واثنين من رجال الشرطة اللذين يســـحبان كتبه من حجرته ٠ وتتوقف المناقشة عند وصول يفجراف الذى يطقطق أصابعه ويفرق جمعا من الجيران ٠

ونسمع الصوت الداخلى ليفجراف مرة أخرى على شريط الصوت ، بينما نرى على الشاشة زيفاجو وهو يعانق أخاه غير الشقيق ، ويأكلان معا ويتحادثان ٠ ولكننا لا نسمع الا صوت يفجراف وهو يروى الأحداث ٠ وفجأة تظهر لقطة قريبة لزيفاجو يقول فيها :

« غير محبوبة ؟ أشعارى أنا غير محبوبة ؟ ممن ؟ » وعبر وجه يفجراف الصامت نسمع صوته كراو على الشاشة يعطى الاجابة الحقيقية التى كان يريد أن يقولها ، ولكنه لم يفعل ٠

ويتطور المشهد ، ويواصل الممثلون ايماءاتهم وحركاتهم فى صمت ، حتى يقاطع صـــوت زيفاجو مرة أخرى صـــوت السرد الذى يقوم به يفجراف ٠

وهكذا تنكمش زيارة يفجراف مرئيا الى سلسلة من الصور التى تضغط الوقت مكتفية بتقديم لحظات القمم فى لقائهما هذا ٠

● الاسراع فى توقيت الحوار

هناك ظاهرة غريبة لا أعرف لها أى تفسير مقنع ٠ عندما تصور مشهدا بالسرعة العادية ثم تعرضه بعد ذلك على شاشة صغيرة ، فان السرعة التى تعاد على الشاشة تماثل تماما سرعة المشهد عندما تم تصويره على شريط الفيلم ٠ ولكنك عندما تعرض نفس الشريط من الفيلم على شاشة كبيرة أمام جمهور كبير فان سرعة المشهد تتباطأ ٠ هذه حقيقة يعترف بها عدد من مخرجى السينما ٠

وفى مشاهد الحركة تخفف سرعة التصوير قليلا ، حتى تزيد سرعة الحدث عندما يعرض الفيلم فيما بعد بالسرعة العادية ٠ ولكن كيف نحل نفس المشكلة عند تناول مشهد حوار ثابت ؟ الحل هو أن نسرع توقيت المشهد بما يعادل ثلث السرعة العادية ٠

ويجب ألا نستخدم هذه الطريقة عندما نريد أن نعبر عن « جو » معين ، ولكن عندما يكون للحوار طابع اعلامى ٠

وعندما نزيد من سرعة مشهد الحوار ، فان الممثلين يبدون وكأن صوتهم قد ازداد جهارة ٠ أما اذا أصدرنا اليهم تعليماتنا بأن يتكلموا بهدوء وقت التصوير ، فان منسوب صوتهم سيبدو طبيعيا عندما يكتمل المشهد ويعرض على الشاشة ٠

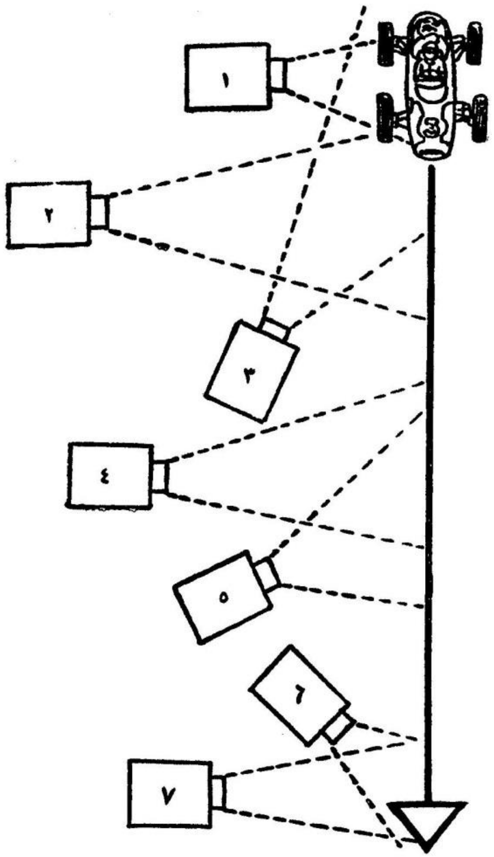
٩

طبيعة الحركة السينمائية

اذا أردنا لأى فيلم أن يكتسب تدفقا سلسا لأجزائه ، فيلزم أن يتوفر لنا السيطرة وحسن التنظيم والاختيار ٠ ومن أجل السيطرة يلزمنا أن نراعى الحركة ٠٠ حركة الممثلين وحركة آلة التصوير ٠ ويمكن لكل من هاتين الحركتين أن تؤدى حركات دائرية أو أفقية أو رأسية ٠ ان حركة الممثل الدائرية وهو يستدير بجسمه فى مكانه تعادل حركة آلة التصوير أفقيا وهى ثابتة فى مكانها pan ٠ وتحرك الممثل أفقيا ، سواء أكان سائرا أم وهو يجرى أم ممتطيا حصانا يعادل حركة آلة التصوير المحمولة على شىء له عجلات ٠ ومن الواضح أن الممثل يمكنه أن يتحرك رأسيا ، عندما ينهض من رقوده أو من مقعده ، وعندما يصعد السلالم ، وعندما يتسلق حبلا ، وعندما ترفعه آلة الى أعلى ٠ ويمكن لآلة التصوير أن تتحرك مثل هذه الحركات ، ومثل كل الأنواع الثلاثة للحركة مجتمعة معا اذا لزم ذلك ٠

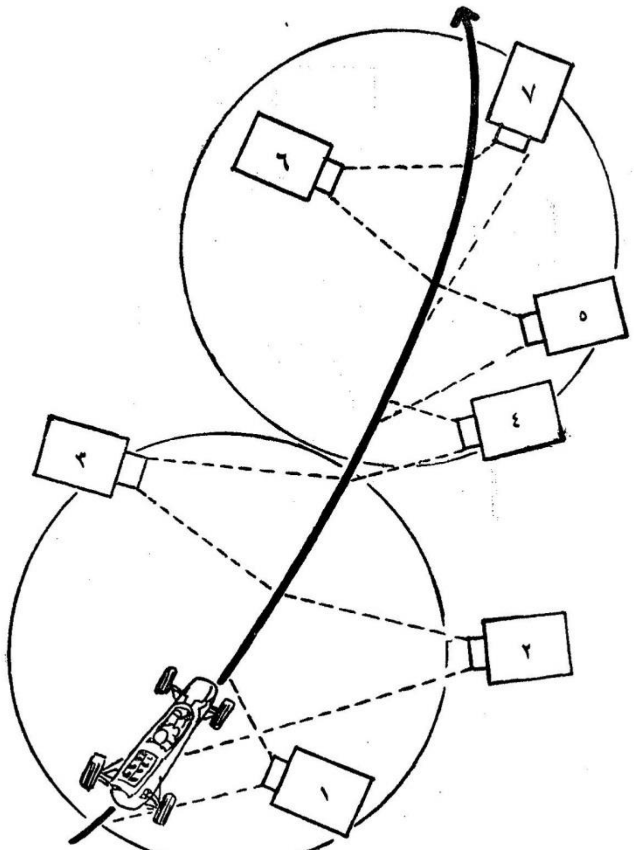
وأيا كان الأمر ، فيمكننا أن نحصل على الاحساس بالحركة من وسائل سينمائية بحتة ٠٠ حيث يمكن للممثل أن يجلس أمام شاشة تعرض صورة خلفية تتحرك ، كما فى حالة اللقطات الداخلية فى السيارات والقطارات ٠٠ الخ ، مما يتم الحصول عليه بمثل هذه الوسائل ٠ وهناك حالة أخرى من الحركة المفهومة ضمنا ، وذلك عندما نصور شخصا فى لقطة قريبة ينظر الى خارج الشاشة ، ثم نعرض فى اللقطة التالية المنظر كما يبدو من سيارة متحركة ٠ وسيبدو لنا أن ذلك الشخص موجود داخل سيارة تتحرك ، مع أن اللقطة القريبة كانت ثابتة فى واقع الأمر ٠ (ويمكن للممثل أن يدعم هذا الايهام اذا كان يحرك رأسه بطريقة مناسبة) ٠

والسينما كوسيلة تعبير لها خاصية فريدة : اذ يمكنها تسجيل حركة مستمرة بمجرد تصوير أجزاء من هذه الحركة من زوايا مختلفة ٠ واذا شاهدنا حركة مهمة من خلال لمحات لأجزاء منها ، فانها تبدو أكثر حيوية وأكثر اثارة للاهتمام ، عما لو كنا صورناها فى لقطة واحدة شاملة ٠ الا أنه من الضرورى فى حالتنا هذه أن نختار أوضاع التصوير بحيث تكون جميعهـــا على نفس الجـــانب من خط الحـــركة line of movement شكل ١٤٤ ٠



شكل ١٤٤ تسجيل حركة متصلة بعدة آلات تصوير يستلزم أن توضع آلات التصوير على جانب واحد من مسار الشىء المتحرك ٠

واذا وضعنا آلة التصوير على الجانب الآخر من هذا الخط من أجل لقطة واحدة ، فان موضوع التصوير سيبدو فجأة وكأنه يتحرك فى الاتجاه العكسى عبر الشاشة (انظر الى وضعى ٣ و ٦ فى شكل ١٤٥) ، فاللقطات المصورة من هذين الوضعين لن تندرج فى المشهد كما ينبغى ٠



شكل ١٤٥ كما فى حالة مبدأ المثلث ، يجب أن نختار هنا أحد جانبى خط الحركة وتلتزم به • وأية لقطات مأخوذة من الجانب الآخر لخط الحركة لن تندمج مع تلك التى سبق استخدامها ، لأن أى تغيير فى اتجاه الحركة يسبب ارتباكا للمتفرجين •

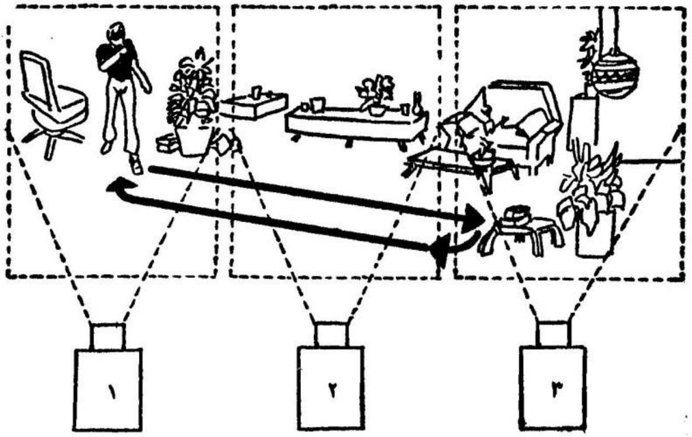
تقطيع الحركة

ويمكننا تضمين هذه الحركة المجزأة داخل اطار الصورة (الكادر) مع المحافظة على بقاء موضوع التصوير فى نفس الجزء من الشاشة ، أو بأن يدخل فى المجال الذى تغطيه آلة التصوير أو يخرج منه (وغالبا ما تغطى مثل هذه الحركة نصف مساحة الشاشة ، فى جزءين متقابلين) ، أو بالجمع بين هذين النوعين •

ويمكننا تغطية حركة الاستدارة أو الجلوس أو الوقوف أو المشى،

أو الجرى من وضعين لآلة التصوير على نفس المحور ، أو من وضعين أو أكثر بتطبيق مبدأ المثلث • ومن الممكن للحركة الأفقية (وهى الأكثر استخداما) أن تتم عبر الشاشة ، أو على أحد قطريها (أى من الركن العلوى الأيمن الى الركن السفلى الأيسر مثلا) ، أو فى اتجاه محايد (كأن تتجه الينا مباشرة أو تبتعد عنا) أو فى شكل قوس • وأى تغيير فى اتجاه هذه الحركة يجب أن يتضح تماما على الشاشة ، حتى لا يرتبك المتفرجون عندما يشاهدون الممثل وهو يتحرك فجأة فى اتجاه مضاد للاتجاه الذى كان يتحرك فيه فى اللقطة السابقة مباشرة •

فمثلا ، اذا تحركت من مقعدك الى المنضدة لكى تلتقط كتابا (انظر شكل ١٤٦) ، فيجب أن تظهر حركة نهوضك من مقعدك فى اللقطة (١) ، وحركة سيرك فى اللقطة (٢) ، ووصولك الى المنضدة فى اللقطة (٣) • وهنا تلتقط الكتاب وتستدير لتعود الى مقعدك • ونراك وأنت تستدير ثم تخرج من الصورة ، ثم وأنت تعود من خلال وضع التصوير (٢) ، ثم نرى وصولك الى مقعدك من وضع التصوير (١) •



شكل ١٤٦ يجب توضيح أى تغيير فى اتجاه الحركة على الشاشة للمتفرجين حتى يظلوا مدركين للاتجاه طوال الوقت • واللقطة ٣ فى هذا المثال تقوم بهذه المهمة •

تغيير وجهة النظر مع الحركة

اننا اذا حافظنا على أن تظل آلة التصوير على نفس الجانب من خط الحركة فان هذا يحد من تصرفنا • وغالبا ما نحتاج لأن نعبر الى الجانب الآخر من الأشياء المتحركة ، حيث يمكننا أن نحصل من هناك على

تكوين أكثر حيوية ، أو على وجهة نظر أفضل للحدث على سبيل المثال ·
ويمكننا التغلب على هذا بادخال لقطات مقتطعة cut-away ، أو استخدام اتجاه محايد للحركة ، أو بجعل الممثل يوضح التغيير أو تضاد الاتجاه فى نفس الحيز من الشاشة ·

● استخدام اللقطات المقتطعة

تساعد اللقطات المقتطعة على أن ينسى المتفرجون ادراكهم لاتجاه الحركة كما شاهدوها أخيرا ، حتى لا يبدو الاتجاه الجديد غير طبيعى · ان المتفرجين الذين يشاهدون الفيلم ينتظرون دائما اللقطات الجديدة · وهم متجهون بكل انتباههم الى ما يرونه ، بحيث تضعف ذاكرتهم المرئية ، وقلما يتذكرون ما هو أبعد من اللقطة التى يرونها الآن بلقطة أو لقطتين · ان الذهن وهو مشغول بالالمام بتفاصيل القصة لا يمكنه أن يطيل تركيزه على الاتجاه على الشاشة ولا يمكنه أن يعترض على تغيير فى الاتجاه تم بعد ادخال لقطة مقتطعة · ويمكننا تخطيط مشهد حلبة السباق ، على سبيل المثال ، اذا أردنا أن ننتقل الى الجانب الآخر من مسار السباق للحصول على رؤية أكثر اتساعا ، على النحو التالى :

السيارات تعبر الشاشة من اليمين الى اليسار ،
سيارات أخرى ، من اليمين الى اليسار ، وفى اتجاه قطر مستطيل الصورة ،
سيارات أخرى تعبر من اليمين الى اليسار أمام مدرج مزدحم ،
لقطة قريبة لساعة توضح الوقت ،
لقطة قريبة للوحة توضح مراكز المتسابقين ،
لقطة متسعة للسيارات وهى تمر من اليسار الى اليمين ،
لقطة أكثر قربا لسيارات أخرى تمر من اليسار الى اليمين ·

● الاتجاه المحايد

وهناك حل آخر لنفس المشكلة وهو أن نستخدم اتجاها محايدا neutral direction للحركة ، قبل أن ننتقل مباشرة الى تغيير فى الاتجاه عن الاتجاه الأصلى للحركة كما بدا على الشاشة أولا · وفى هذه الحالة نضع أنفسنا على كوبرى فوق مسار السباق ونصور السيارات وهى مقبلة نحونا أو وهى تبتعد عنا · وندخل هذه اللقطات قبل تغيير الاتجاه عبر الشاشة · ويمكن استخدام اللقطتين المحايدتين معا بحيث تبدو السيارات مقبلة نحونا وتمر من تحتنا ثم نراها وهى تبتعد عنا ·

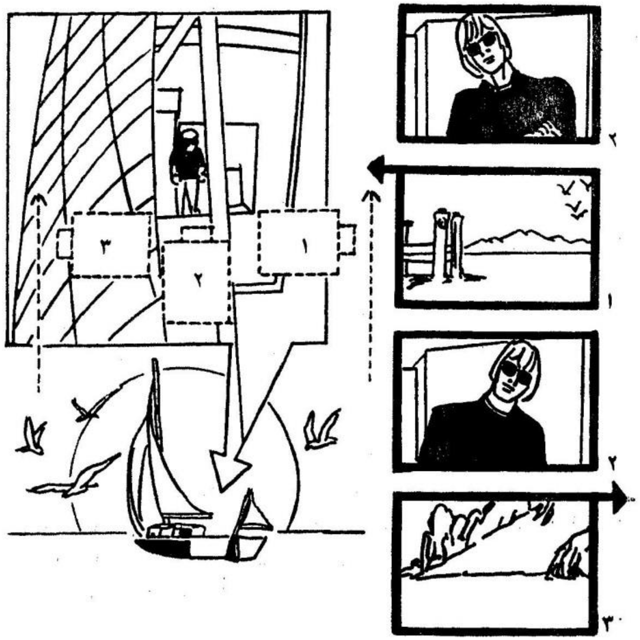
● الممثل يوضح التغيير

عندما يوضح الممثل تغيير اتجاه الحركة بأن يدير رأسه أو جسمه ، قد يكون فى سيارة تتحرك أو يكون واقفا على الأرض · والاتجاه الذى ينظر اليه الممثل ، مرتبطا بالحركة كما تبدو على الشاشة ، يحدد الاحساس الحقيقى باتجاه السيارة ·

ويوضح شكل ١٤٧ حالة مألوفة لقارب يتحرك فى نهر ·

ولنحاول أن نعرض حركة القارب الى الأمام ، على الشاشة ، مستخدمين فقط لقطات متحركة من الجانبين ، أى من وضعى تصوير ١ و ٣ ·

وضع ٢ لقطة قريبة لشخص يواجهنا ، ناظرا خارج الشاشة الى اليمين ·



شكل ١٤٧ يمكننا الربط جيدا بين لقطتى ١ و ٣ اللتين توضحان اتجاهين متضادين فى متابعة الحركة بأن نضع بينهما لقطة لشخص يفسر هذا التغيير · ويتم التفسير ببساطة بأن يدير هذا الشخص رأسه ·

وضع ١ شاطىء النهر وهو يتحرك عبر الشاشة من اليسار الى اليمين ، مما يوحى بأن القارب يتحرك الى اليسار ٠

وضع ٢ لقطة قريبة لنفس الشخص ، **يدير رأسه من اليمين الى** اليسار ٠

وضع ٣ الشاطىء الآخر للنهر يتحرك عبر الشاشة من اليمين الى اليسار ، مما يوحى بأن القارب يتحرك الى اليمين ٠

ان القارب يتحرك الى الأمام فى كلتا الحالتين ٠ اننا لا نفقد الاحساس بهذا الاتجاه بالرغم من تضارب الحركة عبر الشاشة كما تظهر من وضعى التصوير ١ و ٣ ٠ ان اللقطة من الوضع ٢ التى يغير فيها الشخص اهتمامه من أحد الشاطئين الى الآخر تجعل تضارب الاتجاهين طبيعيا دون أن تؤثر على ادراكنا باتجاه القارب الى الأمام ٠ والشخص الذى وجه انتباهنا من جانب الى الآخر يحجب الخلفية وراءه ، مما يجعل من الصعب علينا أن نرى الاتجاه المحايد الذى يتحرك فيه القارب ٠

وفى هذا المشهد الذى وصفناه توا ، **يقف الشخص** بحيث يتجه ظهره نحو مقدمة القارب ، وان لم يكن **هذا واضحا** على الشاشة ٠ اننا نتبين هذا الوضع من ترتيب **اتجاه حركة القارب كما تبدو** على الشاشة ٠ وباستخدام نفس اللقطات ، يمكننا **ان نجعل** نفس الشخص وكأنه يتجه بوجهه نحو مقدمة القارب (**مادام يحجب عنا الخلفية**) ، وذلك بمجرد تغيير ترتيب تركيب اللقطات ، كما يلى :

وضع ٢ لقطة قريبة لشخص يواجهنا ، ناظرا خارج الشاشة الى اليمين ٠

وضع ٣ شاطىء النهر وهو يتحرك عبر الشاشة من اليمين الى **اليسار ، مما يوحى بأن القارب يتحرك الى اليمين** ٠

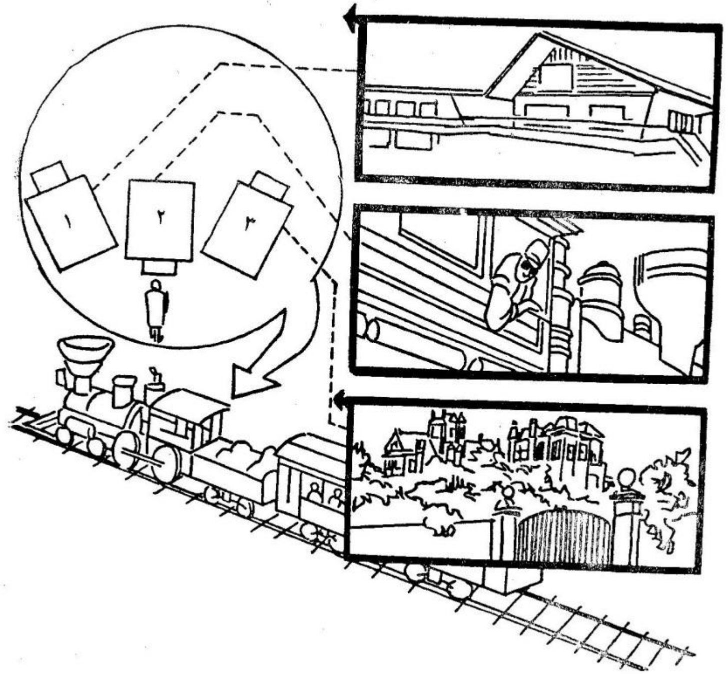
وضع ٢ لقطة قريبة لنفس الشخص ، **يدير رأسه من اليمين الى** اليسار ٠

وضع ١ الشاطىء الآخر للنهر يتحرك عبر الشاشة من اليسار الى اليمين ، مما يوحى بأن القارب يتحرك الى اليسار ٠

ومادام المنظر الخلفى **محجوبا وراء الممثل** ، فيمكننا فى الواقع تصوير هذه اللقطة داخل الاستديو ٠ **ومن الممكن** ، بالرغم من ان الممثل يقف على أرضية ثابتة ، **اعطاء الاحساس** بأنه موجود على قارب يتحرك ٠

ويمكننا أيضا « **الوصل** » **بين وجهتى نظر** متباينتين كما تبدوان من نفس الجانب من عربة تتحرك ، **وذلك بأن نضع لقطة** بينهما تقدم شخصا يحول انتباهنا من جانب **من الشاشة الى الجانب الآخر** (شكل ١٤٨) ٠

واذا وضعنا آلة التصوير لتصور من زاوية ثلاثة أرباع امام القطار

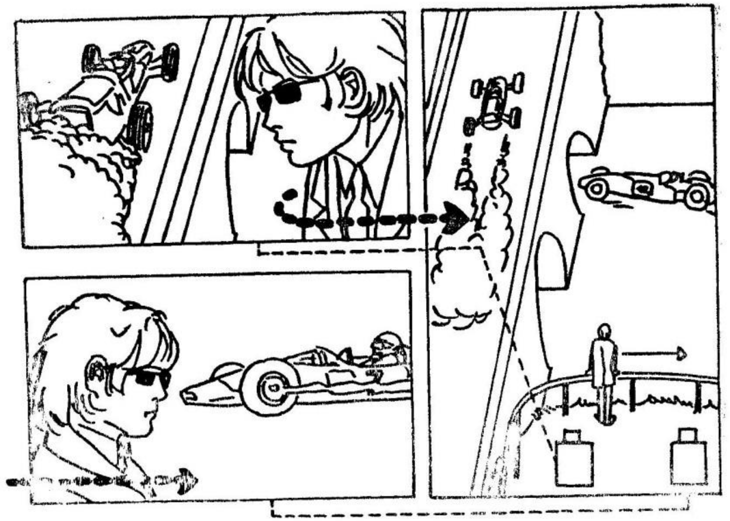


شكل ١٤٨ وجهتا نظر متعارضتان من نفس الجانب من قطار يتحرك ، تسجلان البانوراما وهى تتقدم الى الأمام ثم وهى تتراجع الى الوراء ٠ ونربط بينهما بلقطة لشخص يدير رأسه من جانب الى الآخر لكى يفسر هذا التغيير فى وجهة النظر ٠

المتحرك (لقطة الوضع ١) فاننا نرى بعض المبانى تمر أمامنا ونحن نقترب منها بمحاذاتها ٠ ولقطة الوضع ٢ (فى الاستديو) توضح الشخص وهو ينظر الى اليمين خارج الشاشة ثم يستدير ببطء الى ناحية اليسار ٠ ولقطة الوضع ٣ توضح المبانى كما نراها من وجهة نظره الجديدة ، ونحن الآن نبتعد عنها من زاوية ثلاثة أرباع أيضا ٠

وفى كلتا اللقطتين المتحركتين تبدو المبانى الثابتة وكأنها تتحرك من اليسار الى اليمين ، مما يؤكد أن وجهتى نظر الشخص كانتا من نفس الجانب من القطار ٠ لم يكن هذا تغييرا فى اتجاه الحركة عبر الشاشة ، بل تغييرا فى وجهة النظر على نفس الجانب من خط الحركة ٠

وهناك ثلاث طرق أخرى للانتقال الى الجانب الآخر من خط الحركة أو خط الاهتمام ٠ وتتضمن الطريقة الأولى استخدام الحركة الأفقية



شكل ١٤٩ يمكن للشخص الذى يوضح تغيير الاتجاه من لقطة الى أخرى أن يخرج من اللقطة الأولى ثم يدخل فى اللقطة الثانية ، وبذا يربط بين مكانين مختلفين .

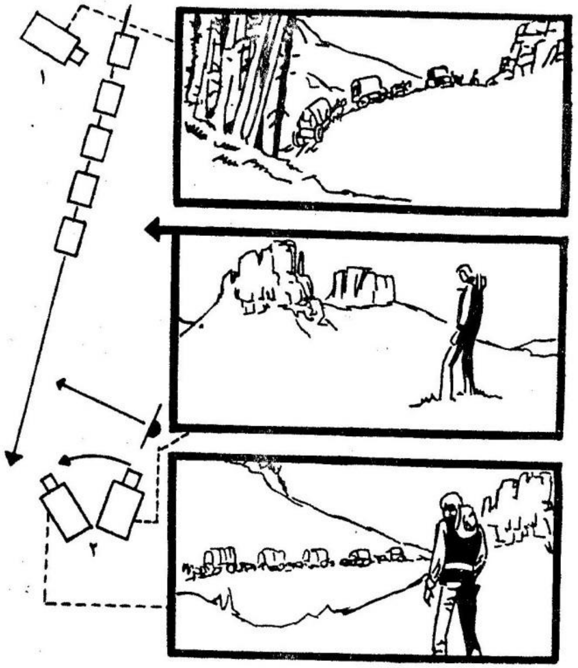
للممثل . وتجمع الطريقة الثانية بين الحركة الأفقية للممثل والحركة المصاحبة الأفقية (بان) لآلة التصوير . بينما تستخدم الطريقة الثالثة الحركة الرأسية للممثل على الشاشة لحجب انتقال آلة التصوير الى الجانب الآخر .

والحلول الثلاثة والتى سنشرحها فيما يلى ، ليست مقحمة ، بل هى تضمن لنا ، اذا ما أحسنا استخدامها ، مرورا ناعما لن يدركه المتفرجون .

ففى الحالة الأولى ، يستدير الممثل الذى يتابع حركة تبتعد عنه ، وهو فى مقدمة الصورة ويسير خارجا منها الى أحد الجانبين ، ويدخل اللقطة التالية من الجانب الآخر للصورة ، ويتوقف ليتابع شيئا آخر يتحرك عبر الشاشة من اليمين الى اليسار (شكل ١٤٩) .

ويوضح الشكل التالى التنويعة الثانية :

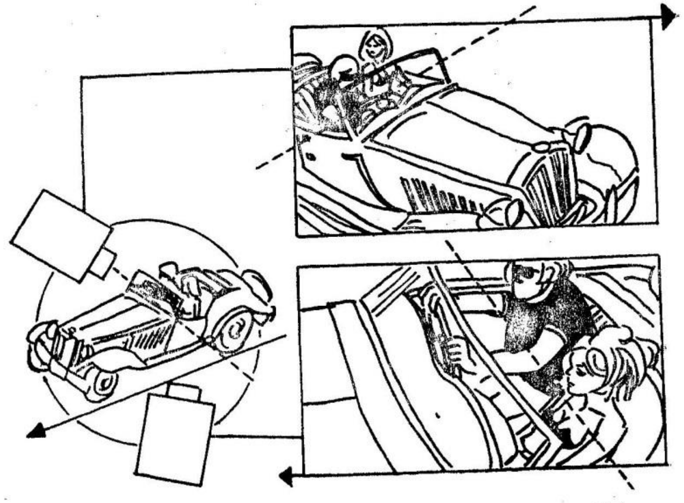
قافلة تتحرك من اليسار الى اليمين . وفى اللقطة التالية يسير رجل من اليمين الى اليسار . وتتحرك آلة التصوير معه فى حركة أفقية لتتوقف عندما يقف هو لينظر الى القافلة من بعيد وهى تتحرك الآن من اليمين الى اليسار . لقد استخدمنا تحول حركة الممثل فى اللقطة الثانية لكى نقدم المنظر من الجانب الآخر من خط حركة القافلة ، كما يتضح من شكل ١٥٠ .



شكل ١٥٠ حركة الممثل فى بداية اللقطة الثانية تحجب تغييرا فى اتجاه سير القافلة التى نراها فى المستوى الخلفى .

وتبدأ التنويعة الثالثة بأن نقدم شخصين يواجهان أحدهما الآخر ، وتغطيهما آلة التصوير من أحد الجانبين . ثم يركع أحدهما لكى يلتقط شيئا من الأرض . وبمجرد انتهاء الحركة الى أسفل نقطع الى اللقطة الثانية من وضع على الجانب الآخر من الشخصين ، ولكن هذه اللقطة فى بدايتها لا تضم الا الشخص الثابت . وبعد ثوان ينهض الشخص الراكع ليظهر فى الصورة . لقد بدل الشخصان الآن مكانيهما على الشاشة ، الا أن الحركة الرأسية لأحدهما غطت على انتقال آلة التصوير الى الجانب الآخر .

وفى الحالة الأخيرة ، قد يكون الشخصان واقفين على الأرض ، أو على أرض أحد الأدوار فى مبنى ، أو على عربة تتحرك . وفى هذه الحالة الأخيرة تنطبق نفس الوصفة بخصوص انتقال آلة التصوير الى الجانب الآخر من الشخصين ، بصرف النظر عن اتجاه حركة العربة نفسها .



شكل ١٥١ يتم الايحاء باتجاهين متضادين لنفس الحركة اذا كانت هناك لقطتا متابعة لتغطية شخصين ويتم تركيب اللقطتين بالتوازى ٠ وقد يكون الشخصان داخل سيارة متحركة ، او يسيران فى الطريق ٠

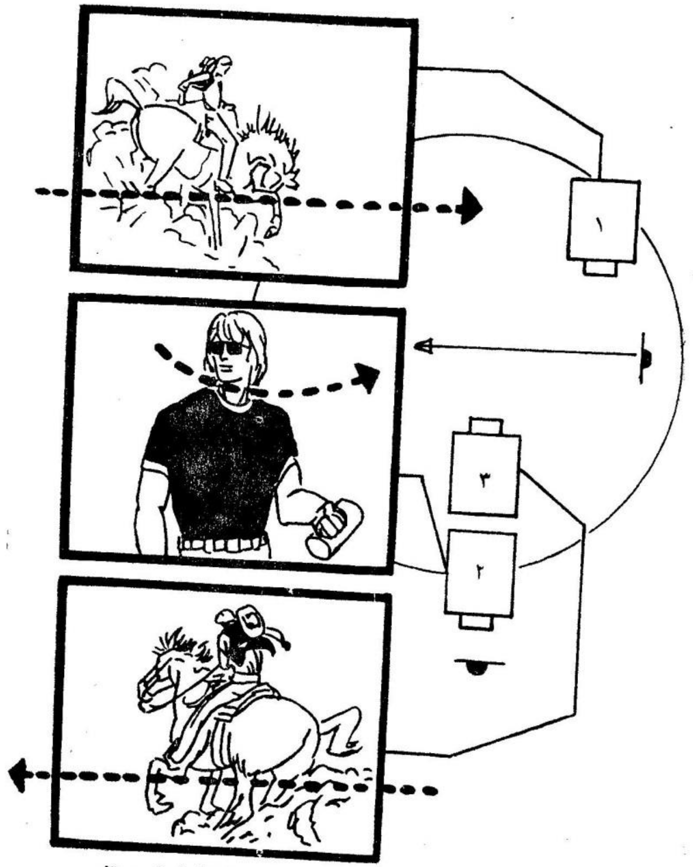
وسنشرح فيما يلى ثلاث طرق اضافية أخرى لعبور خط الاهتمام line of interest (وهو خط وهمى بطبيعة الحال) ٠ وتعتمد كلها على الحركة المتضادة لكى يتم تغيير الاتجاه ٠ وتتضمن الطريقة الأخيرة استخدام نفس نصف مساحة الشاشة مرتين ٠

وأية مجموعة من اللقطات العكسية الخارجية لشخصين فى سيارة تتحرك ، أو لشخصين ترافقهما آلة التصوير وهما يسيران ، تقدم لنا هذا التضاد فى الاتجاه كما يبدو على الشاشة ٠ (انظر شكل ١٥١) ٠

ان تبادل كل من اللقطتين الرئيسيتين (ماستر) ينتج عنه هذا التأثير من تضاد اتجاه الحركة دون أى ارباك للمتفرجين ٠ هذا بالاضافة الى أن وضع كل من الشخصين على الشاشة يظل كما هو دائما ٠

وتصلح حيلة وضع شخص ثابت بين أى لقطتين لتسهيل تغيير اتجاه الحركة عبر الشاشة ، تصلح ان كان واقفا على أرض ثابتة أو كان داخل سيارة تتحرك ٠ ويوضح شكل ١٥٢ مثالا شائعا لهذا الاستخدام ٠

ان الراكب يتحرك من اليسار الى اليمين فى اللقطة الأولى ٠ وفى اللقطة الثانية يحرك المراقب رأسه من اليسار الى اليمين ناظرا الى الراكب فى حركته خارج الشاشة ٠ ونرى فى اللقطة الثالثة الراكب وهو يتحرك من اليمين الى اليسار ٠



شكل ١٥٢ يصلح وجود شخص ثابت على أرض ثابتة لتوضيح تغيير فى اتجاه الشىء الرئيسى وهو يتحرك عبر الشاشة ٠

اننا نتقبل هذا التغيير فى الاتجاه بشكل طبيعى ، لأن اللقطة الأخيرة تعبر عن وجهة النظر الذاتية للمراقب ٠ وبهذا يمكننا بوضوح تقديم اتجاهين متضادين على الشاشة لنفس الشىء المتحرك ٠

ويمكن لهذا المراقب الثابت أن يظهر فى خلفية اللقطة الأولى ، أو ألا يظهر ٠ كما يمكننا أيضا أن نستخدم مجموعة من المراقبين بدلا من مراقب واحد ، ليحركوا رؤوسهم من أحد جانبى الشاشة الى الجانب الآخر ، بشرط أن تكون هذه الحركة منسجمة وبحيث تتابع عيونهم نفس مركز الانتباه ، وهو الراكب ، وهو مستمر فى حركته خارج الشاشة وراء آلة التصوير ٠

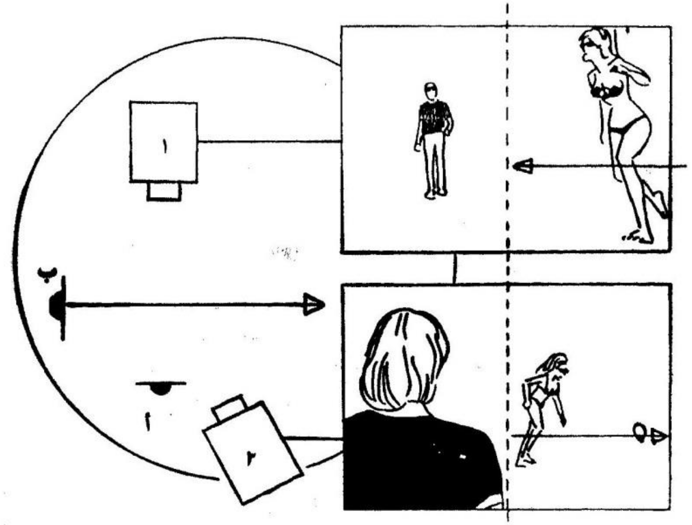
● تضاد الحركة فى نفس النصف من الشاشة

نصل الآن الى آخر تنويعة ممكنة ، حيث يبقى الشخص المتحرك دائما فى نفس الجانب من الشاشة • اننا نستخدم هنا نفس نصف مساحة الشاشة لكل من اللقطتين العكسيتين الخارجيتين للحركة المستمرة •

الحالة الأولى

نرى الممثل **أ** ثابتا فى كلتا اللقطتين ، على الجانب الأيسر دائما من الشاشة فى هذه الحالة • ويمكننا استبداله بسهولة بشىء ثابت ، مثل سيارة تنتظر ، أو تمثال أو شجرة •• الخ • (انظر شكل ١٥٣) • وتتحرك الممثلة **ب** من اليمين الى الوسط فى اللقطة الأولى • وعندما تصل الى هناك نقطع الى اللقطة الثانية ، حيث نراها تتحرك من منتصف الشاشة الى اليمين • وهكذا نراها تتحرك الى اليسار فى اللقطة الأولى ، والى اليمين فى اللقطة العكسية الثانية •

ولقد تم وضع كل من الشخصين ، الثابت والمتحرك ، فى نفس الحيز من الشاشة فى اللقطتين •

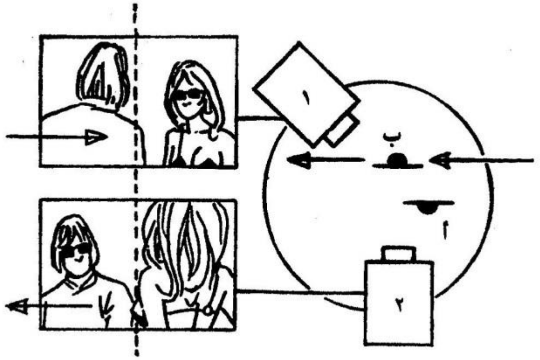


شكل ١٥٣ ما دام تضاد الحركة فى نفس النصف من الشاشة فانه يحافظ على الاحساس بالاتجاه بالنسبة للمتفرجين ، بالرغم من التغيير فى زاوية التصوير •

الحالة الثانية

كانت الحركة فى المثال السابق مستمرة طوال الوقت ، الا انه يمكننا أيضا أن نقدم الحركة التى يتخللها توقف فى المنتصف بتطبيق نفس الوصفة المرئية ، كما يتضح من شكل ١٥٤ •

يدخل الممثل **ب** من اليسار فى اللقطة ١ ويتوقف ليتحدث مع الممثلة **أ** • ونقطع الى اللقطة ٢ عندما ينتهى **ب** من حديثه الى **أ** ثم يخرج من يسار الصورة • وبالرغم من أن الممثل **أ** قد تحرك فى اتجاهين متضادين فى نفس الحيز من الشاشة ، الا أن الاحساس باتجاهه بالنسبة للممثلة **أ** كان مستمرا •



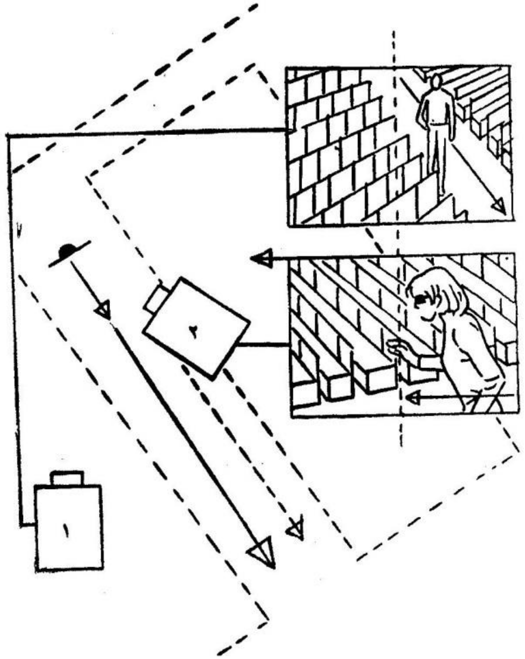
شكل ١٥٤ الحركة المتضادة فى نفس النصف من الشاشة تبدو مستمرة بالنسبة للمتفرجين بالرغم من فترة التوقف التى حدثت فى منتصف المشهد •

الحالة الثالثة

كانت آلة التصوير ، فى المثالين السابقين ، تحتل وضعا ثابتا فى كلتا اللقطتين العكسيتين الخارجيتين • ولكن من الممكن أن نجعل أحد هذين الوضعين وضعا متحركا ، مع المحافظة على تضاد الحركة على الشاشة (شكل ١٥٥) •

لقطة ١ آلة التصوير عالية ، تصور المقاعد الخالية فى أحد المسارح • وتسير ممثلتنا الوحيدة خلال الممر من الوسط الى اليمين • وعندما تقترب من حد الشاشة ، نقطع الى ••

لقطة ٢ من الجانب الآخر ، تتحرك آلة التصوير من اليمين الى اليسار لتتابع الممثلة فى لقطة متوسطة بحيث تظل دائما فى الجانب الأيمن من الشاشة •



شكل ١٥٥ نفس مبدأ تضاد الحركة فى نفس القطاع من الشاشة · الاختلاف هنا أن اللقطة الثانية لقطة متابعة ·

والحل المذكور هنا صالح للاستخدام لأن الاتجاه العكسى للحركة يقع فى نفس الجانب من الشاشة فى كلتا اللقطتين ·

وان كان من المهم المحافظة على الاتجاه ثابتا على الشاشة ، الا أن هناك عاملا آخر لابد أن يدخل فى الاعتبار قبل تصوير الفيلم ·

علينا أن نجمع فيما بعد بين لقطات الفيلم المنفصلة ، ومن الضرورى أن نعرف متى سنقطع من لقطة الى أخرى لكى نحصل على تدفق مرئى سلس · ولكى يتم لنا هذا يلزمنا أن نراعى بعض الشروط المعينة ·

● شروط القطع

يجب أن يمدنا القطع بعناصر التتابع التى تمنع حدوث أى ارتباك عند عرض المادة على المتفرجين ·

وعلينا أن نراعى هذه القواعد الأساسية الثلاث ، عند وصل شريطين

من الفيلم يسجلان جزءين من نفس الحركة المتصلة · وتتضمن هذه القواعد الثلاث بعض مهام الانسجام والتوائم التى يمكن تحديدها فيما يلى :

١ ـ انسجام الوضع ،
٢ ـ انسجام الحركة ،
٣ ـ انسجام النظرة ·

وتتضمن القاعدة الأولى نوعين من انسجام الأوضاع :

(أ) الوضع الجسدى للممثلين : ايماءاتهم ووقفتهم ومكانهم · كما أن ملابسهم يجب أن تبقى كما هى بطبيعة الحال من لقطة الى أخرى ·

(ب) وضع الممثلين داخل اطار الصورة ·

وتتضمن القاعدة الثانية :

(ج) يجب أن تستمر حركة الأشخاص داخل الصورة عندما ننتقل الى لقطة أقرب منهم أو أبعد ، عن طريق القطع ·

(د) يجب أن ينسجم اتجاه حركة الممثلين من لقطة الى أخرى ·

أما القاعدة الثالثة فلها شرط واحد :

(هـ) اذا كان شخصان ، أو مجموعتان ، يواجهان أحدهما الآخر فيجب أن يتجها بنظريهما فى اتجاهين متضادين ·

واذا تحرك شخصان ، أو مجموعتان ، تجاه أحدهما الآخر ، فاننا نحصل على اتجاهين متضادين على الشاشة ، الا أن حركة كل منهما يجب أن تحافظ على اتجاه ثابت بالنسبة لآلة التصوير ·

يجب أن تتحرك احدى المجموعتين الى اليمين دائما ، وأن تتحرك الأخرى الى اليسار · وتظل هاتان الحركتان فى تقاطعهما على الشاشة حتى نصل الى الالتقاء بينهما فى النهاية · ان استخدام الحركة المضادة هنا هو أساس كل الصراعات ··· جندى يتحرك ضد جندى آخر ، دبابة ضد دبابة أخرى ، الهنود الحمر على خيولهم ضد وحدة الخيالة الأمريكية ، الجميع يتحركون لتسوية الحساب ، الى اللقطة التى يلتقون فيها ، مع المحافظة دائما على نفس اتجاه الحركة ·

● أين نقطع

ما هى المرحلة من الحركة التى يجب أن نقطع عندها ؟ أثناء حدوث الحركة ؟ أم قبلها أم بعدها ؟

دعونا نفحص ماذا يحدث عند القطع · ولنأخذ مثالا بسيطا : يقف شخص مواجها آلة التصوير · ونريد أن نقدم لقطة كاملة له حيث نراه فى علاقته مع البيئة المحيطة به ، ثم نريد أن نقدمه بعد ذلك فى لقطة متوسطة له (من نفس المحور المرئى) للتركيز على تعبيرات وجهه ·

ولا توجد أية حركة فى أى من اللقطتين · وعلى هذا نلصق احدى اللقطتين ببساطة وراء الأخرى ·

واذا وضعنا هاتين اللقطتين المتصلتين فى آلة العرض السينمائى وراقبنا النتيجة على الشاشة لوجدنا أن الانتقال من لقطة الى الأخرى مهتز · هناك قفزة مرئية على الشاشة ، والانتقال من اللقطة الأولى الى اللقطة الثانية يلفت نظرنا بطريقة تزعجنا فى تلك اللحظة · لماذا ؟ لأن هناك تغييرا فى الحجم · وهذا التغيير لا يمكن تفاديه كلما تحركنا لنقترب أو لنبتعد عن شىء معين · ولا توجد أية طريقة لتجنب هذا · أم أن هناك طريقة ؟ نحن فى حاجة الى شىء يلهينا عن هذا التغيير · ويجب أن يتم هذا الالهاء عند لحظة تغيير اللقطة ، أى عند لحظة القطع ·

ما هو نوع الالهاء ذى الفاعلية الكافية والاقناع لكى يحول انتباهنا عند التغيير ؟ والاجابة بسيطة ·· انه الحركة ، أى حركة · ومن الأفضل أن نقطع أثناء الحركة ، أو بعد الحركة · ويتم تطبيق القطع أثناء الحركة ، وهو الأكثر استخداما ، على نوعين من الحركة مرتبطين بالشاشة : الحركة **داخل** الشاشة ، والحركة التى **تدخل** الشاشة أو **تخرج** منها · وهذان النوعان من التغطية يخدمان تقديم أى من الأنواع الثلاثة الأساسية لحركة أى شىء ·· الحركة الدائرية ، والأفقية ، والرأسية ·

● القطع على الحركة

غالبا ما تبدأ كل لقطة بتسجيل حركة من نوع ما · وهناك حالات قليلة مستثناة من هذا · وقد تكون الحركة المعروضة عند القطع منسجمة مع الحركة فى نهاية اللقطة السابقة · أما اذا كانت اللقطة الحالية مقتطعة أو جديدة ، فيجب أن تبدأ بحركة الشخص أو الشىء الذى يظهر فيها · وقد تكون هذه الحركة هى تحريك آلة التصوير ·

والسبب وراء هذا بسيط · ان القطع أثناء الحركة يخفف القطع وييسره الى حد بعيد ، بحيث ان الارتجاج المرئى الناتج من تغيير المسافة وتغيير وضع آلة التصوير بالنســـبة للموضوع ، يمر دون أن يلحظه المتفرجون ·

وحتى اللقطات القريبة جدا التى تغطى الحوار بين أشخاص ثابتين ، فانها تبدأ بالحركة · قد يكون الممثل قد بدأ يفتح فمه لكى يتكلم ، أو قد يؤدى تعبيرا بوجهه قبل أن يلقى حواره · وقد نرى الحركة اليقظة من عينيه وهو يتجاوب مع ما يقال له ، أو وهو ينحنى برأسه الى الأمام · هناك فى الواقع عدد كبير من الحركات الصغيرة التى يؤديها الممثل دون أى تعمد عندما يركز على شىء ما ·· حركات تكبرها آلة التصوير فى

اللقطات القريبة ·

ويتم أغلب القطع المنســـجم عن طريق الشخص الذى يتحرك فى منتصف الشاشة ، وخصوصا اذا كان هناك شخص واحد داخل الصورة · وعندما يظهر شخصان ، أو أكثر ، فان الشاشة تنقسم الى نصفين بحيث تتم الحركة المنسجمة فى أحد النصفين فقط · اننا نراعى الحركة الرئيسية فقط عند انسجام القطع · ويمكننا أن نراعى أيضا الحركات فى المستوى الخلفى واتجاه هذه الحركات ، اذا كانت واضحة بالقدر الكافى واذا كانت اللقطتان قد تمتا على نفس المحور المرئى · ونحاول عادة أن نتجنب هذا النوع من الانسجام والتواؤم المركب ، ولكن هناك حالات لا يمكن التحكم فى الحركة فيها ، كما فى حالة الزحام المتحرك ، ولابد هنا من تطبيق بعض الوسائل الخاصة لضمان سلاسة القطع ·

وعند التصوير الفعلى للمشاهد التى يلزم أن تتواءم الحركة بين لقطاتها ، فان الحركة الأخيرة للممثل الرئيسى عند نهاية اللقطة الأولى تعاد مرة أخرى بأكملها عند بداية اللقطة التـــالية · ويمكن اجراء التـــواؤم والانسجام بينهما فى غرفة التركيب فيما بعد · والأمر المتبع عادة أننا نستخدم الثلث الأول من الحركة من اللقطة الأولى وثلثيها الأخيرين من اللقطة الثانية ·

١٠

القطع بعد الحركة

بالرغم من أن القطع أثناء الحركة هو أكثر الحيل انتشارا فى حالة القطع لمراعاة التتابع ، دعونا نفحص أولا بايجاز تقنية القطع بعد الحركة • فغالبا ما يتم تطبيق هذا النوع من القطع فى حالة التناول من نفس المحور المرئى •

وقد تكون الحركة المستخدمة هنا هى حركة الممثل أو حركة آلة التصوير •

واذا تحرك الممثل فقد نراه وهو يقترب منا فى اتجاه محايد (أى فى منتصف الشاشة وهو يتجه نحونا مباشرة) ، أو نراه وهو يقوم بحركة رأسية وهو باق فى مكانه • ان الحركة عبر الشاشة ليست فى صالح هذا النوع من القطع المتجانس • أما اذا كانت آلة التصوير هى التى تتحرك فانها تتحرك من موضـــعها لتتابع شخصا فى حركته الأفقية أو الرأسية ، أو تتحرك فى نفس هذين الاتجاهين وهى ثابتة فى موضعها (بان وتلت) • ويتم القطع هنا عادة من لقطة كاملة الى لقطة متوسـطة أو قريبة •

ان الطريقة سهلة • انك تقطع بعد صورتين (كادرين) أو ثلاث صور بعد أن تكتمل الحركة فى اللقطة الأولى ، الى اللقطة القريبة المصورة من نفس المحور المرئى • ويكاد يقتصر استخدام هذه الطريقة على القطع الى الأمام ، ونادرا ما تستخدم لنقطع الى الوراء من لقطة قريبة الى لقطة كاملة •

واليكم بعض الأمثلة العملية :

الحالة الأولى

فى لقطة كاملة لمسكن ريفى صغير نرى نافذة بعيدة • وهناك شخص بداخل النافذة يرفع الستار الى أعلى • وبمجرد انتهاء رفع الستار بأكمله نقطع الى لقطة متوسطة لهذا الشخص ، ومازالت يده ممتدة تجاه أعلى النافذة • انه يقف ثابتا وينظر خارج النافذة •

واللقطة الأولى تحتوى على الحركة كلها • واللقطة الثانية ثابتة لا حركة فيها • (شكل ١٥٦) •

شكل ١٥٦ بعد انتهاء الحركة الرأسية فى اللقطة الأولى ، نقطع الى اللقطة الثانية حيث نرى شخصا ثابتا •

وحركة الرفع الى أعلى فى اللقطة البعيدة ، تبدو للمتفرجين كاملة حتى نهايتها • وفى الواقع لابد من ترك صورتين أو ثلاث صور من اللقطة بعد ثباتها فى نهايتها قبل القطـع الى اللقطـة الأقرب الثـابتة للشـخص الذى كان يتحرك • ويمكن للقطة الثانية أن تكون ، حسب الرغبة ، من زاوية جانبية أو من زاوية عكسية ، للشخص الثابت •

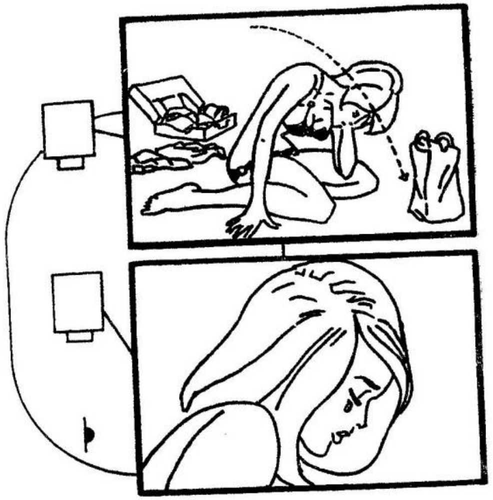
الحالة الثانية

واليكم مثالا آخر لحركة رأسية من الممثل • كانت الحركة الى أعلى فى المثال السابق ، ولكنها حركة الى أسفل هنا فى هذا المثال •

نرى فتاة تجلس على ركبتيها فى لقطة كاملة • انها تبحث عن شىء داخل الحقيبة • وتسحب بعض الملابس فجأة من داخل الحقيبة وتلقى بها الى أعلى ، وتحنى جسمها الى أسفل ثم تبقى بعد ذلك بلا حركة • وبمجرد ثباتها ، يتم القطع الى لقطة قريبة لها على نفس المحور المرئى •

ويوضح شكل ١٥٧ هذا المثال •

ويمكنك حسب رغبتك ، أن تقطع فى اللقطة الثانية الى الوراء الى لقطة بعيدة ثابتة للفتاة تبدو فيها صغيرة فى منتصف الشاشة وهى منحنية الى الأمام •



شكل ١٥٧ حركة الى أسفل يغطيها مبدأ القطع بعد الحركة ٠

الحالة الثالثة

يمكننا أن نتناول الانتهاء من حركة ذات اتجاه محايد بالطريقة التالية، خاصة اذا لم تكن هذه الحركة سريعة ٠ شخصان يسيران نحونا ٠ ويتوقفان فى مواجهتنا فى لقطة كاملة ٠

وبمجرد توقفهما نقطع الى لقطة متوسطة لهما ، وهما واقفان بلا حركة ٠ (شكل ١٥٨) ٠

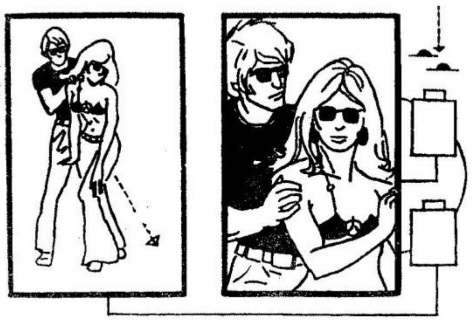
ولن نلاحظ أية قفزة غير مريحة عند الانتقال من اللقطة الأولى الى الثانية مادام التغيير فى حجم اللقطة كبيرا بدرجة كافية ، ومادام الشخصان لا يتحركان فعلا فى اللقطة الثانية ٠

الحالة الرابعة

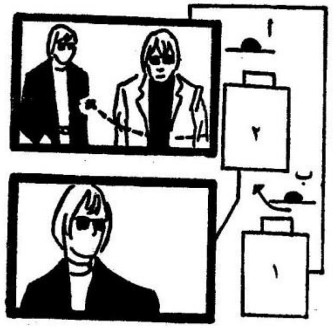
يمكن استخدام هذه الطريقة فى حالة الحركة الدائرية لشخص يستدير ليوجه الانتباه الى شخص ثابت يقف وراءه (شكل ١٥٩) ٠

ويصبح ترتيب التركيب كما يلى :

اللقطة ١ الممثل أ والممثل ب يواجهان آلة التصوير ٠ والممثل ب فى المستوى الأمامى وفى الجانب الأيمن من الشاشة ٠ وهو يتحدث ٠ والممثل أ فى المستوى الخلفى وهو يستمع فقط ٠ ثم يستدير الممثل ب ليواجه الممثل أ ٠ وبمجرد أن تكتمل استدارته ، نقطع الى ٠٠



شكل ١٥٨ حركة فى اتجاه محايد ، ويمكن أن تخضع لتقنية القطع بعد الحركة لتنقلنا الى لقطة أقرب ٠



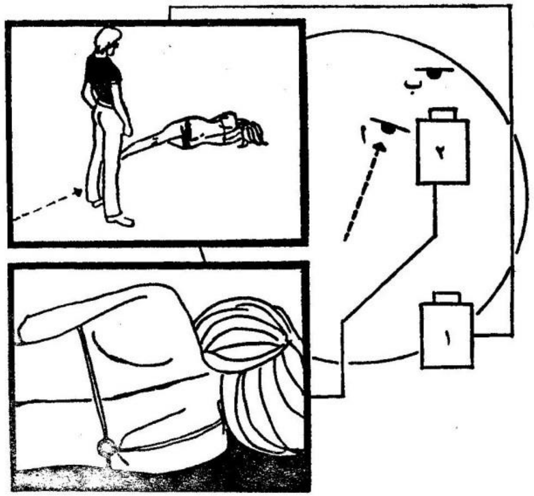
شكل ١٥٩ يستدير الممثل ليحول الانتباه الى الممثل الموجود وراءه ٠ وبمجرد أن ينتهى الممثل أ من حركته نقطع الى لقطة قريبة للممثل ب ٠

اللقطة ٢ لقطة قريبة للممثل أ من نفس المحور المرئى ٠ انه يستمع ، بينما يستمر صوت الممثل ب من خارج الشاشة ٠

الحالة الخامسة

ذكرنا فى الحالة الثالثة أنه يمكننا استخدام الحركة المحايدة لاقتراب الممثل من آلة التصوير للقطع بعد الحركة ٠ وتنطبق نفس الحالة على الحركة المحايدة لابتعاد الممثل عنا ٠

ففى اللقطة الأولى من شكل ١٦٠ نرى الممثل أ يسير نحو الممثلة ب



شكل ١٦٠ موقف يتحرك فيه الشخص ا بعيدا عن آلة التصوير تجاه شخص آخر ب فى المستوى الخلفى ليوجه التركيز على ب • تنطبق هنا تقنية القطع بعد الحركة • وبمجرد ان يتوقف الشخص المتحرك ا نقطع الى لقطة أقرب للشخص ب فى المستوى الخلفى •

المستلقية على الأرض • ويتوقف الممثل **أ** فى منتصف المسافة الى **ب** ، وبمجرد توقفه نقطع الى اللقطة الثانية ، وهى لقطة قريبة للممثلة **ب** مصورة من نفس المحور المرئى السابق •

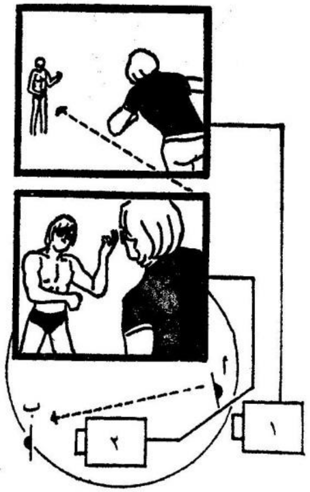
لقد تم القطع ، بمجرد توقف الممثل **أ** الى الوضع المتقدم لآلة التصوير بحيث نستبعده من اللقطة • وكانت الممثلة **ب** ثابتة تماما فى كلتا اللقطتين •

الحالة السادسة

ويمكننا الحصول على قطع تقليدى مألوف من نفس الحركة السابقة ، كما يتضح فى شكل ١٦١ •

فى اللقطة الأولى يسير الممثل **أ** الى الممثل **ب** (الثابت فى مكانه) حتى يتوقف أمامه • وبمجرد وقوفه نقطع الى اللقطة الثانية ، التى تمثل تقدما الى الأمام على نفس المحور المرئى • وقلما نستخدم هذا الحل لأننا عادة نستخدم تناولا أكثر حيوية فى مثل هذا النوع من المشاهد ، وسنناقش ذلك فيما بعد •

وينطبق نفس المعيار من الحلول الأكثر حيوية عندما نتناول حركة



شكل ١٦١ يظهر لنا الممثلان فى هذا المثال فى اللقطة الثانية ، بعد ان يتوقف الممثل المتحرك بقرب زميله •

عبر الشاشة • ولنذكر هنا مثالا نستخدم فيه القطع بعد اكتمال الحركة •

اللقطة ١ نرى الممثل الثابت الى اليسار موجها جانبه الى آلة التصوير ، فى لقطة بعيدة • يدخل الممثل الثانى من اليمين ، ويسير عبر الشاشة ، ثم يتوقف مواجها الممثل الثابت • قطع •

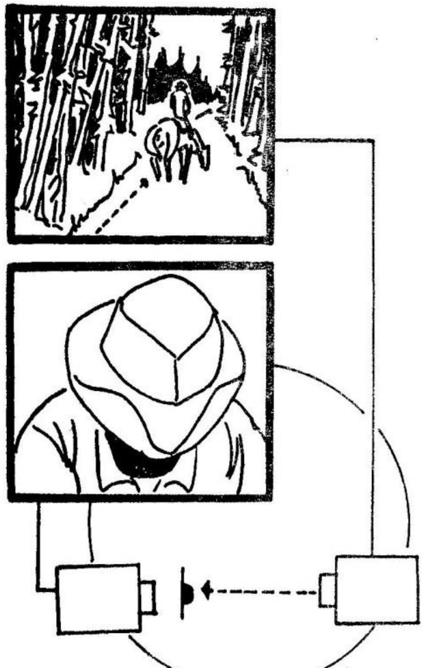
اللقطة ٢ لقطة متوسطة للشخصين معا بحيث تراهما آلة التصوير من جانب (بروفيل) كل منهما •

ان القطع الذى تم بعد انتهاء الحركة فى اللقطة الأولى ، يحافظ على نفس المحور المرئى • وقلما نستخدم الوضع العكسى للتنويع هنا ، أى عندما نستخدم اللقطة المتوسطة أولا ثم اللقطة البعيدة ثانيا •

وكما ذكرنا من قبل ، سوف نفحص المزيد من التناول الأكثر حيوية لمثل هذه المواقف فيما بعد عندما نتعرض لحالات الدخول فى حيز الصورة والخروج منه •

الحالة السابعة

نعود أحيانا الى وضع التصوير العكسى بمجرد أن يتوقف الممثل عن حركته فى اللقطة الأولى • (شكل ١٦٢) •



شكل ١٦٢ نستخدم فى هذا المثال زاوية عكسية ، حيث نستخدم القطع بعد الحركة لوصل اللقطتين ٠

نرى من زاوية عالية ، طريقا مهجورا يحده صفان من الأشجار العالية ٠ ونرى فيه رجلا منفردا ممتطيا جواده الذى يسير ببطء مبتعدا عنا ٠ ثم يتوقف ٠ **قطع** ٠

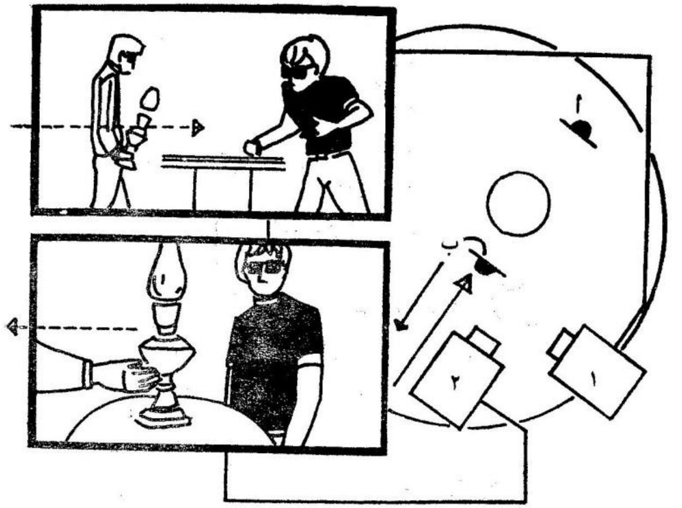
اللقطة العكسية للرجل ٠ وعيناه مقفولتان ، ورأسه منحن الى أسفل قليلا ٠ انه نائم على السرج ٠

الحالة الثامنة

أحيانا يتم القطع عند توقف الحركة ٠ (شكل ١٦٣) ٠

الممثل **ب** فى اللقطة الأولى يضع مصباحا على المنضدة ٠ وتظل يده على المصباح لمدة ثلاث صور (كادرات) أو أربع ٠ قطع ٠

لقطة جانبية ٠ يد الممثل **ب فى** المستوى الأمامى وهى تتحرك الى خارج الصورة الى اليسار ٠ لقد استخدمنا التوقف لبرهة فى منتصف الحركة لكى نغير اللقطة ونقترب من العنصر الأساسى ٠ لقد منحنا هذا



شكل ١٦٣ يمكننا أن نستخدم فترة التوقف فى الحركة المستمرة ، لتطبيق تقنية القطع بعد الحركة لوصل اللقطتين ٠

التوقف الفرصة لكى نقطع بعد الحركة ٠

ومن الممكن أن يمتد التوقف قليلا فى نهاية اللقطة الأولى ، اذا دعت الضرورة الدرامية الى هذا ، بشرط أن تبدأ الحركة مرة أخرى من أول صورة فى اللقطة الثانية ٠

الحالة التاسعة

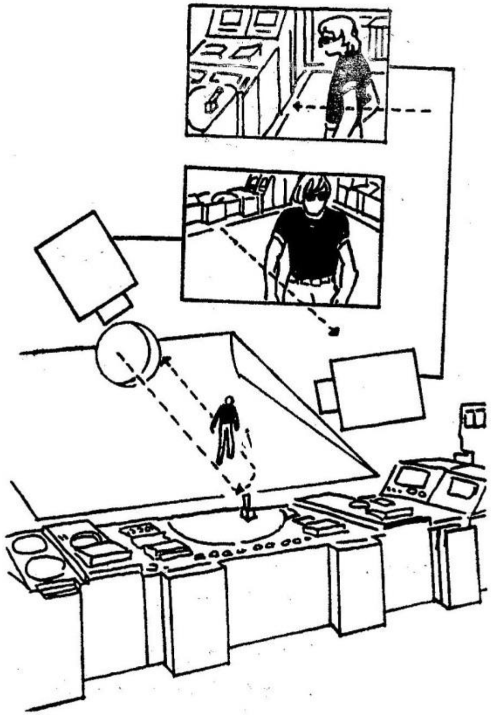
ويمكننا أن نتناول حركة السير بطريقة مماثلة ٠ يسير الممثل **أ** الى لوحة التحكم ، ويتوقف أمامها ، ويضغط على أحد مفاتيحها ٠ ويقف ثابتا لبرهة ٠ **قطع** ٠

لقطة جانبية ٠ يستدير ويعود الى مكانه الأول ٠ (شكل ١٦٤) ٠

وتتناول الأمثلة السابقة حالات كانت فيها آلة التصوير ثابتة ، بينما كان الممثلون هم الذين يتحركون ٠ ويمكن لهذا الوضع أن ينعكس ٠

الحالة العاشرة

يجلس الممثل فى المستوى الخلفى ٠ وتتحرك آلة التصوير من اليمين الى اليسار لتوضح أن منضدة الاجتماعات لا يجلس اليها أحد ٠ ونرى من خلال أحد العقود الدائرية ممثلا آخر جالسا ٠ تستمر آلة التصوير فى

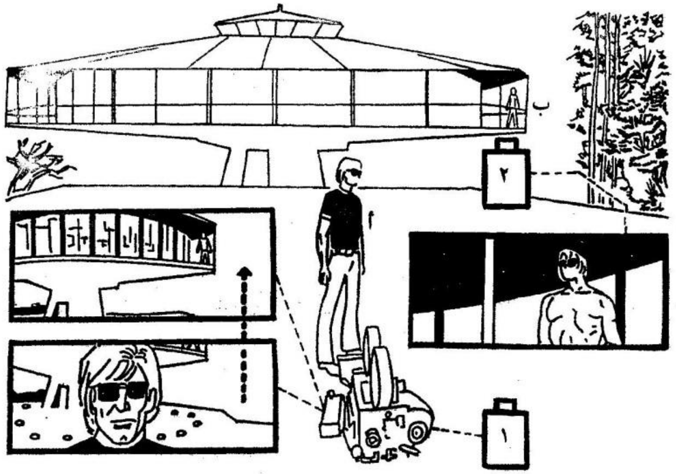


شكل ١٦٤ يمكن معالجة حركة السير فى اتجاهين متضادين بنفس طريقة المثال السابق · بمجرد أن يتوقف الشخص ا وقبل أن يبدأ فى الاستدارة ، نقطع الى اللقطة الثانية حيث يستدير ويغير اتجاهه على الشاشة · ويأخذ القطع مكانه بعد أن يكتمل الجزء الأول من الحركة وتحدث فترة توقف قصيرة ، وقبل ان يبدا تغيير الاتجاه ·

حركتها حتى تنتقل ليصبح هذا الممثل فى منتصف الصورة ، ثم تتوقف · قطع الى لقطة قريبة من نفس المحور المرئى ، تظهر هذا الممثل مسترخيا فى مقعده ، ينام فى هدوء ·

الحالة الحادية عشرة

الطريقة المتبعة هنا شبيهة باللقطة الاستعراضية وآلة التصوير فى مكانها · تتحرك آلة التصوير رأسيا من شئ فى المستوى الأمامى الى أعلى لتصور نافذة مفتوحة فى المبنى الخلفى ، حيث نرى شخصا فى



شكل ١٦٥ تتضمن حركة آلة التصوير هنا تلت رأسيا · تتحرك آلة التصوير الى أعلى من الممثل أ الى الممثل ب الذى نراه فى المستوى الخلفى · وبمجرد توقف آلة التصوير عن الحركة الى أعلى ، نقطع الى لقطة قريبة للممثل ب ·

منتصف الشاشة · قطع الى لقطة أقرب على نفس المحور المرئى (شكل ١٦٥) ·

وبالرغم من أن هذه الطرق للقطع بعد الحركة تعتبر محدودة الاستخدام ، الا أنها مفيدة جدا عندما يكون المطلوب ألا يلفت التناول المرئى الانظار · ومادمنا نقطع عندما تكتمل الحركة ، فاننا نحقق للمتفرجين رغباتهم غير الواعية للحصول على لقطة أقرب للأشياء التى شدت انتباههم ·

١١
الحركة داخـل الشاشـة

ان طريقة تقديم الحركة سينمائيا ، حيث نجمع بين أجزاء من لقطات منفصلة معا ، تخلق نوعا خاصا من الحيوية تنفرد به السينما كوسيلة للتعبير · ونجد من الناحية العملية ، أن السينما تمكننـا من تغيير وجهة نظرنا بنعومة حول شخص أو مجموعة من الأشخاص · وعندما نقطع بين لقطتين كاملتين لحركة واحدة ، فان المبدأ العام هو أن نستخدم الثلث الأول من هذه الحركة (أى البداية) لتنتهى به اللقطة الأولى ، ثم نستخدم ثلثى الحركة الأخيرين من التصوير الثانى (أى النهاية) لتبدأ به اللقطة الثانية · وليس هذا مبدأ صارما ، ولكنه يصلح كنقطة بداية للعمل ·

ان القواعد الجامدة التى أقرها بعض السـينمائيين من أصحاب النظريات فى يوم ما ، وقالوا عنها انه لا يمكن الخروج عليها ، خلقت جيلا من عادات العمل السـينمائى التى لزم الاستغناء عنها بعد قليل باعتبارها زائفة أو غير صالحة عمليا · فيمكنك الخروج على أية قاعدة ، مادمت تدرك ما الذى تخرج عليه ولماذا · وفى الحالة الحاضرة ، فان الصورة (الكادر) بالضبط التى يجب أن نقطع عندها لننتقل من لقطة الى أخرى تتحدد بالمقارنة المرئية · اننا نحرك شريطى اللقطتين الى أعلى والى أسـفل جنبا الى جنب حتى نعثر على الصـورتين المتقابلتين اللتين تتفقان فى الوضع واتجاه الحركة ، لكى يتم القطع عندهما · وباكتساب الخبرة اللازمة فاننا « نحس » بالمكان الذى يجب أن يتم عنده القطع ·

وقد تختلف كمية الحركة بطبيعة الحال فى كل من الشريطين ، أى قد تستغرق الحركة فى احداهما مدة أطول ، خصوصا اذا كانت الحركة قد تم تصـويرها فى مرتين منفصـلتين · لذا يجب الاهتمام بانسجام سرعة الحركة أثناء تصوير اللقطتين (أو أكثر) التى سيتم القطع بينها ·

واذا لم يتوفر الانسجام بين اللقطات فمن الأفضل بصفة عامة أن تكون الحركة أكثر سرعة فى الشريحة الثانية · فيمكن لاعادة تكوين الحركة من تجميع لقطتين أو ثلاث أو أربع لقطات أن تكون أقصر طولا أو أكثر طولا من الحركة الأصلية · فمثلا ، اذا كانت المرة الأولى من التصوير عبارة عن لقطة كاملة وكانت المرة الثانية عبارة عن لقطة قريبة ،

فقد نكرر أجزاء من الحركة ، وقد نحذف بعض الصور (الكادرات) منها دون أن نفقد شيئا من سلاسة الانتقال من لقطة الى التى تليها · وأحيانا يبدو القطع المتلائم غير سليم عندما يتم للمرة الأولى ، لأن الحركة لم تنسجم تماما · ومن السهل أن نفصل الشريطين عن بعضهما ونستبعد من أحدهما أو من كليهما بعض الصور حتى نحصل على سجل مرئى سليم · ومع استمرار خبرة العمل على جهاز التركيب سرعان ما تتكون المقدرة على سلامة الحكم من أول نظرة على مكان القطع بالضبط ·

● الدوران

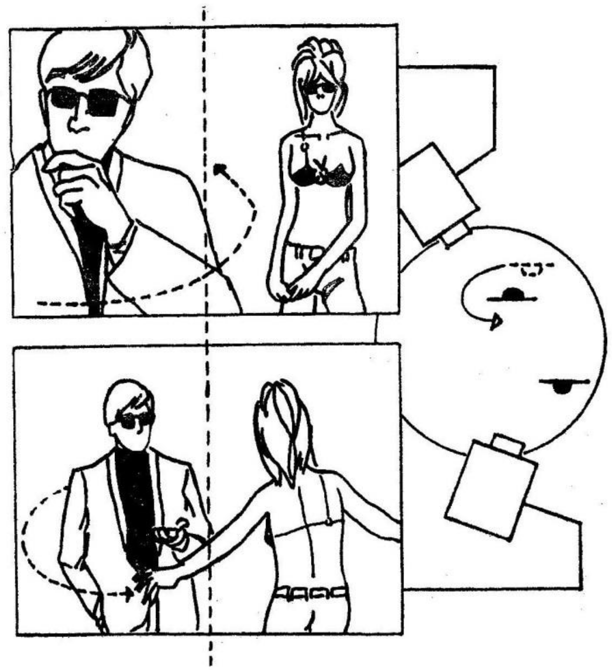
عندما يستدير الشخص وهو فى مكانه ، سواء أكان واقفا أم جالسا أم راقدا ، فانه يتحرك حول المحور المركزى لجسـمه فى زاوية قائمة (٩٠° درجة) ، أو لتغيير مواجهته بالكامل (١٨٠°) أو فى دائرة كاملة (٣٦٠°) · والاحتمال الأخير هو أقل الثلاثة اثارة للاهتمام فى حالة القطع على الحركة · ويمكننا تغطية كل حركات الدوران بثلاث تنويعات من الخمسة المرتبطين بمبدأ المثلث لأوضاع التصوير (صفحة ٤٢) · ومن السهل ادراك أن مجموعة من زوايا التصوير العكسية الداخلية وزوجا من أوضاع التصوير المتوازية لا تناسب تصوير أية حركة متصلة ، نتيجة لاختلاف التغطية التى يقدمها لها كل من أوضاع التصوير · ولنلق نظرة على كل الاحتمالات :

الحالة الأولى

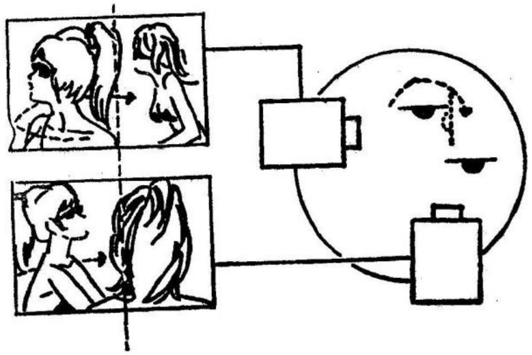
يمكننا أن نستخدم زوجا من اللقطات العكسية الخارجية لتصوير حركة دوران ممثل وسط مجموعة من الأشخاص · وفى اللقطة الأولى يواجه الممثلان آلة التصوير ، بحيث يكون أحدهما فى المستوى الأمامى ويكون الآخر أكثر بعدا الى الوراء · ويستدير الممثل الأمامى · وتستكمل حركة دورانه فى اللقطة الثانية · ويحافظ كل من الممثلين على نفس مكانه فى حيز الشاشة فى كلتا اللقطتين (شكل ١٦٦) ·

الحالة الثانية

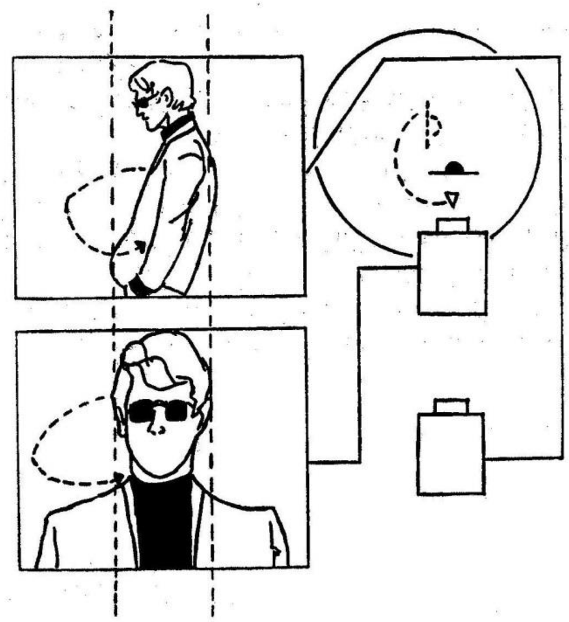
والمثال التالى هو الدوران خلال زاوية قائمة والتغطية من وضعين للتصوير بينهما زاوية قائمة أيضا · ويوضح شكل ١٦٧ وضعى التصوير والتكوين فى الصورة كما يسجلانه · وفى هذا المشهد يتحرك ممثل واحد فقط · وطريقة التناول هنا بسيطة جدا كما يتضح من الشكل ·



شكل ١٦٦ نقسم حركة دوران ممثل بمفرده الى لقطتين • يبقى كل من الممثلين فى نفس المساحة من الشاشة • لقد تمت التغطية هنا بزاوية عكسية •



شكل ١٦٧ نستخدم وضعى تصوير على زاوية قائمة لتغطية حركة الدوران هنا •



شكل ١٦٨ نستخدم هنا التقدم على نفس المحور المرئى لتغطية حركة الدوران •

الحالة الثالثة

هناك تطوير لهذا التناول يعتمد على نفس المحور المرئى ، ويعتبر من أكثر الحيل استخداما فى حالة القطع على شخص واحد يستدير فى مكانه •

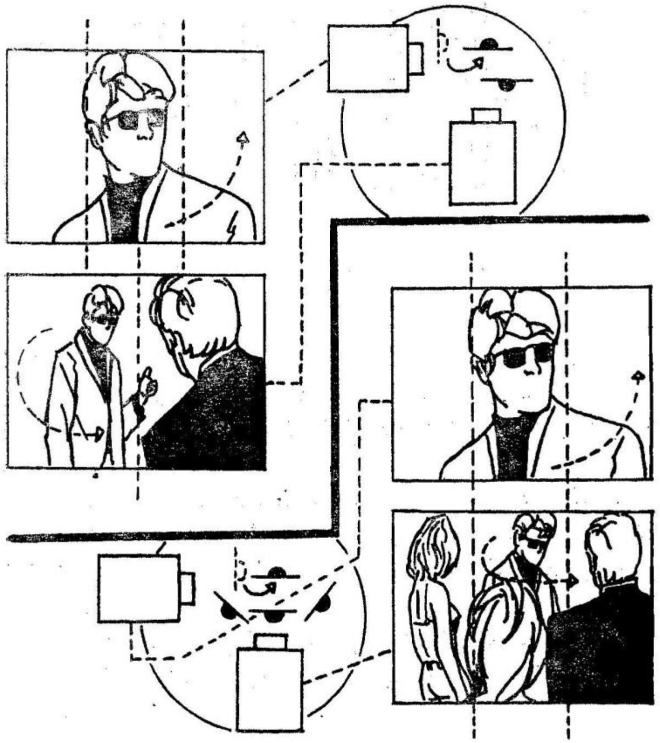
نرى الممثل فى لقطة متوسطة فى المرة الأولى ، نراه على الشاشة من جانبه (بروفيل) • ثم يبدأ فى الدوران برأسه وجسمه نحونا • قطع الى لقطة قريبة حيث ينهى حركة دورانه • انه يواجه آلة التصوير الآن • وتشترك اللقطتان فى نفس المحور المرئى ، ويحتفظ الممثل بوضعه فى نفس الجزء من الشاشة فى كلتا اللقطتين ، اما فى الوسط واما فى أحد الأقسام الثلاثة التى تنقسم اليها الشاشة ويوضح شكل ١٦٨ هذا التناول البسيط جدا •

الحالة الرابعة

يعتمد الاحتمال التالى على توسيع المجموعة الى عدة أشخاص أو تضييقها الى شخص واحد عند تقديم اللقطة الثانية ، كجزء من مواءمة

الحركة • ويمكننا أن نحصل على فكرة عن المعالجات المختلفة المحتملة عن طريق بعض الأمثلة •

ان استخدام الزاوية القائمة يسمح لنا بمعالجتين مختلفتين فى اللقطة الثانية • نجد فى اللقطة الأولى أن الممثل المهيمن موجود وحده مواجها آلة التصوير • وعندما يدور ٩٠ درجة الى أحد الجانبين ، نقطع الى وضع التصوير الآخر الذى يصنع زاوية قائمة مع الوضع الأول ، حيث يكون الممثل فى منتصف الشاشة أو فى أحد جانبيها • واذا كان الممثل المهيمن فى المنتصف فان الآخرين الذين تم تقديمهم الآن يشغلون الجانبين • أما اذا كان هذا الممثل يشغل أحد الجانبين فان المساحة الباقية من الشاشة يشغلها باقى الأشخاص • ويوضح شكل ١٦٩ هذين الاحتمالين •



شكل ١٦٩ يوضح المثالان هنا معالجتين للقطة الثانية حيث تتسع المجموعة لتضم ممثلين اخرين • يستدير الممثل الرئيسى ، فتغطيه آلة تصوير أخرى على زاوية قائمة لتوحد بين اللقطتين •

شكل ١٧٠ تقل المجموعة هنا من شخصين الى شخص واحد ، بأن نقترب من الممثلة التى تستدير • ويتم التركيز عليها وعلى حركتها •

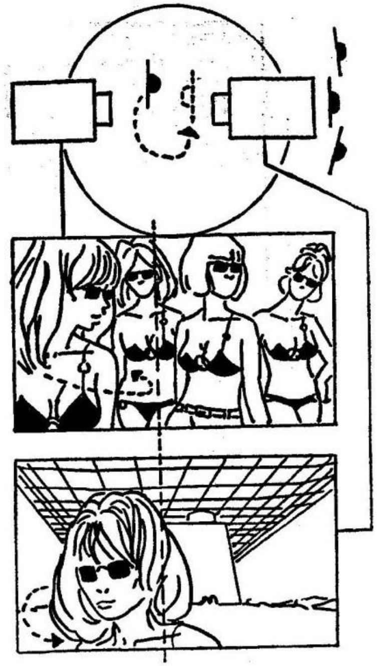
الحالة الخامسة

ويمكن تطبيق نفس المبدأ عندما نتقدم الى الأمام ، على نفس المحور المرئى ، وذلك لتوسيع أو تضييق المجموعة التى نقدمها للمتفرجين ، بأن نستخدم حركة دوران أحد الممثلين كعذر لتقديم باقى أفراد المجموعة أو لاستبعادهم من حوله (شكل ١٧٠) •

الحالة السادسة

يمكننا أيضا الحصول على نفس تأثير توسيع المجموعة أو تقليل عدد أفرادها ، اذا ما استخدمنا الجمع بين زوايا التصوير العكسية الخارجية والداخلية (شكل ١٧١) •

وكل الأمثلة التى تعرضنا لها حتى الآن تتضمن مجموعة من الممثلين موجودين على أرض ثابتة • أما اذا كانوا فى عربة ، فان حركة الدوران ستؤثر على حركة المنظر الخلفى • واذا كان الدخول الى اللقطة الثانية يحافظ على نفس الاتجاه ، فستظل حركة المنظر الخلفى فى نفس اتجاهها



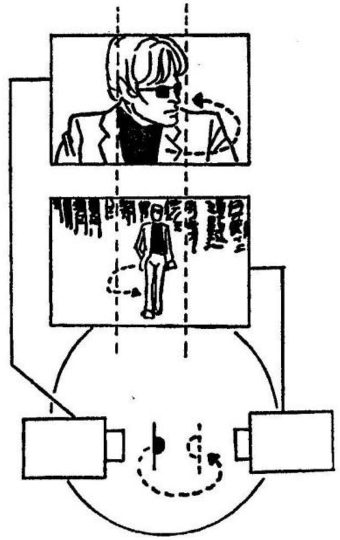
شكل ١٧١ استخدام لقطتين عكسيتين خارجية وداخلية حول الممثلة التى تستدير فى هذا المثال ، لتحويل التركيز المرئى عليها .

دائما . أما اذا استعنا بالجمع بين اللقطات العكسية الخارجية ، فان حركة المنظر الخلفى سيكون لها اتجاه مضاد . واذا استخدمنا وضعين للتصوير على زاوية قائمة فان أحد الوضعين يسجل حركة المنظر الخلفى ، بينما نجد فى الوضع الثانى أن شيئا ما يحجب المنظر الخلفى كلية . أما اذا امكننا مشاهدة المنظر الخلفى فى هذه الحالة فان اتجاه الحركة فيه يكون اتجاها محايدا ، أى الى الأمام أو الى الوراء .

وفى كل هذه الحالات ، تصبح حركة المنظر الخلفى هى المهيمنة ، وهى التى يجب أن نراعى توأومها وانسجامها .

الحالة السابعة

هناك حالة يتضاد فيها الاحساس بالاتجاه فى شريطين لنفس الحركة المستمرة . ويحدث هذا عندما تتم تغطية الممثل من زاويتين عكسيتين



شكل ١٧٢ نحصل على الاحساس بالاتجاهين المتضادين عندما نرى الممثل المنفرد يستدير كما سجلته اللقطتان العكسيتان الخارجيتان .

خارجيتين عند طرفى زاوية ١٨٠ درجة يدور خلالها هذا الممثل (شكل ١٧٢) .

اللقطة ١ الممثل فى لقطة قريبة يواجه آلة التصوير . يبدأ فى ادارة وجهه وجسمه حتى ينتهى وظهره يواجهنا .

اللقطة ٢ لقطة كاملة عكسية . الممثل فى منتصف الصورة وظهره يواجهنا . ثم يستدير ليواجهنا ويتوقف عن الحركة .

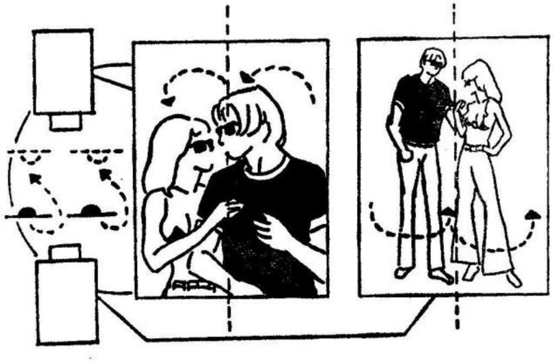
عند وصل هاتين اللقطتين نأخذ النصف الأول من حركة الدوران من اللقطة الأولى ، ثم نأخذ النصف المكمل للحركة لتبدأ به اللقطة الثانية . فى اللقطة الأولى يتحرك الممثل من المنتصف الى أحد الجانبين ، بينما يتحرك فى اللقطة الثانية من الجانب المضاد الى الوسط . والاتجاهان المتضادان هنا لا يسببان أى ارتباك للمتفرج ، لأن حركة دوران الممثل واضحة لنا . انه يبدأ فى مواجهتنا وينتهى فى مواجهتنا أيضا . وغالبا ما تتم تغطية كل دوران مفاجىء بهذه الطريقة .

الحالة الثامنة

ويمكننا أيضا تغطية حركة دوران شخصين باتباع نفس خطوات

العمل • يبدأ الشخصان فى الدوران معا بعيدا عنا ، من وسط الشاشة الى أحد الجانبين فى اللقطة الأولى • وينتهيان بالدوران من الجانب المضاد الى المنتصف فى اللقطة الثانية • (شكل ۱۷۳) •

ونظرا لأننا استخدمنا هنا زاويتين للتصوير عكسيتين خارجيتين فان الشخصين يتبادلان مكانيهما داخل الشاشة •



شكل ۱۷۳ عندما يستدير الممثلان فى وقت واحد فانهما يتبادلان مكانيهما فى اللقطة الثانية ، اذا تم تصوير الحركة فى لقطتين عكسيتين خارجيتين •

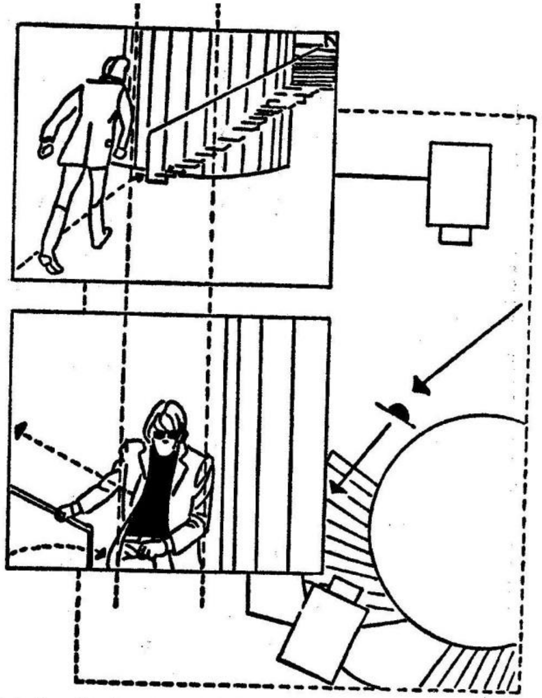
الحالة التاسعة

عندما يستدير الممثل وهو سائر ، فان خط الحركة يأخذ شكل القوس • واذا رغبنا فى تأكيد تغيير الاتجاه هنا فيمكننا أن نعتمد فى ذلك على زوج من أوضاع التصوير العكسية الخارجية ، أو على وضعين للتصوير على زاوية قائمة •

ولا يلزمنا فقط أن نقطع أثناء الحركة ، بل علينا أيضا أن نضع الممثل فى نفس الجزء من الشاشة فى كلتا اللقطتين • ويوضح شكل ۱۷٤ مثالا يتضمن زاويتين للتصوير عكسيتين خارجيتين •

● النهوض

هذه حركة رأسية • ولا تهمنا هنا طريقة التصوير التى اتبعناها فى تسجيل حركة النهوض ، وهل تعتمد على الاقتراب على نفس المحور المرئى ، أو على الزاوية القائمة ، أو على اللقطات العكسية الخارجية • ان الحركة هنا ستظل دائما فى نفس الاتجاه •• الى أعلى •



شكل ۱۷٤ يجب ان تتم حركة دوران الممثل المنفرد فى نفس المساحة من الشاشة فى كلتا اللقطتين المستخدمتين لتسجيل هذه الحركة •

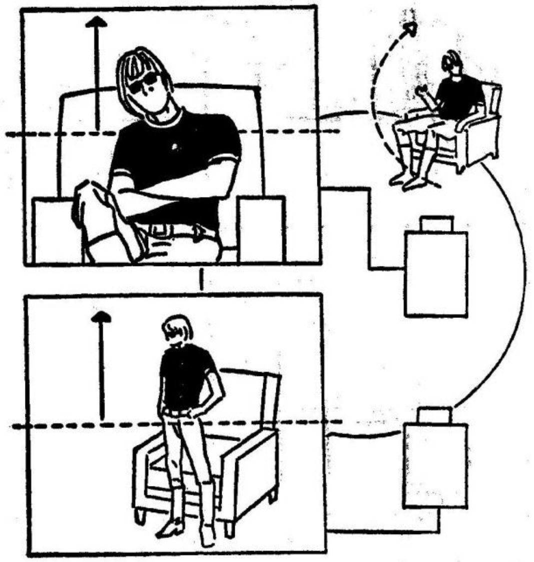
الحالة العاشرة

اذا أردنا أن نحافظ على بقاء الحركة داخل حدود الشاشة ، فمن الأفضل لنا أن نقطع من لقطة متوسطة لنعود الى الوراء لنصور لقطة كاملة ، أو نتقدم الى الأمام لنصور لقطة قريبة •

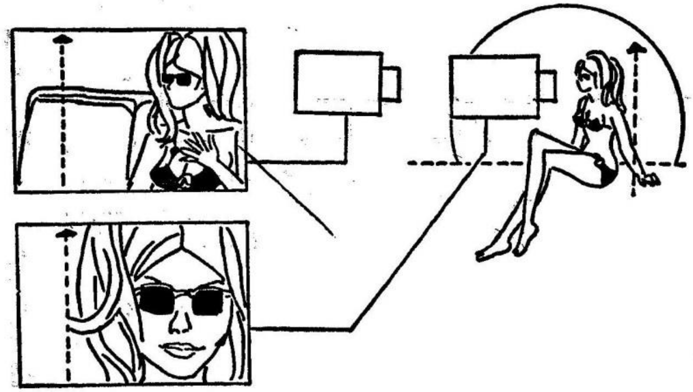
ويوضح شكل ۱۷٥ حركة نهوض تبدأ فى لقطة متوسطة وتكتمل فى لقطة كاملة • وتشترك اللقطتان فى محور مرئى واحد •

الحالة الحادية عشرة

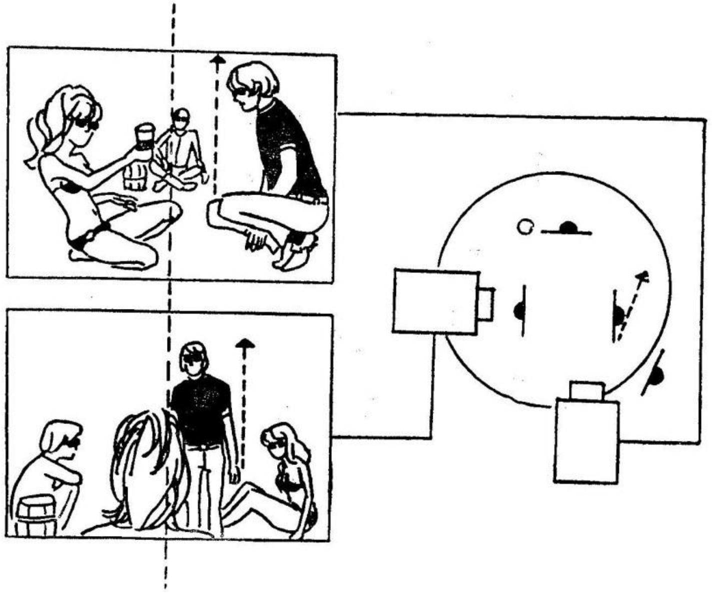
تبدأ الحركة فى هذا المثال فى لقطة متوسطة وتنتهى فى لقطة قريبة لنفس الشخص (أو الشىء) • ونجد هنا أيضا أن اللقطة الثانية لها نفس المحور المرئى كما فى اللقطة الأولى حيث بدأت الحركة (شكل ۱۷٦) •



شكل ١٧٥ تتراجع آلة التصوير على نفس المحور المرئى لتسجيل اللقطة الثانية فى حالة نهوض ممثل .



شكل ١٧٦ محور مرئى مشترك للقطتين ، ولكن آلة التصوير هنا فى اللقطة الثانية تقترب من الممثلة أكثر مما فى اللقطة الأولى .



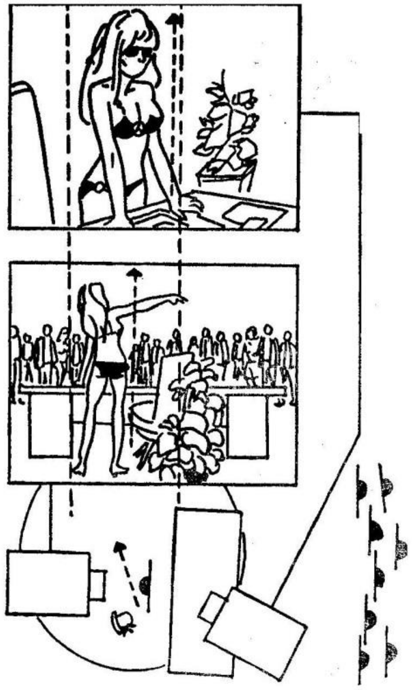
شكل ١٧٧ استخدام وضعى تصوير على زاوية قائمة لتغطية نهوض الممثل الرئيسى .

الحالة الثانية عشرة

هنا يكون وضعا التصوير على زاوية قائمة لتسجيل الحركة الى أعلى التى يقوم بها الممثل الذى ينهض من جلسته (شكل ١٧٧) .

الحالة الثالثة عشرة

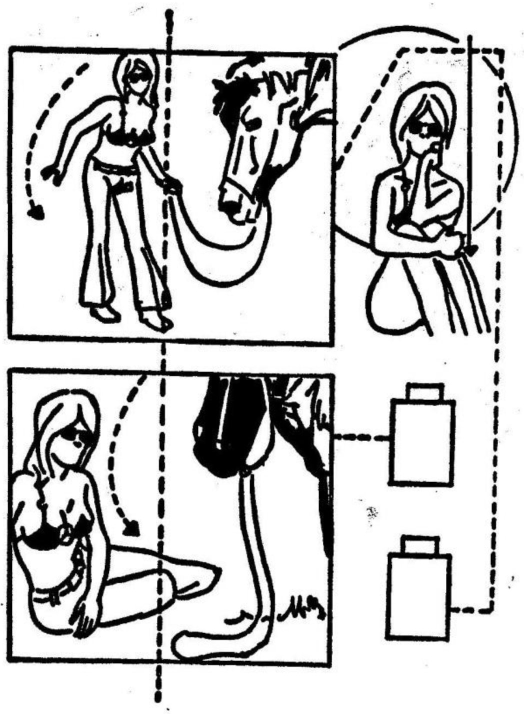
ان الجمع بين زاوية التصوير الخارجى وزاوية التصوير الداخلى يمدنا بالتباين فى العدد (صفحة ٦٢) ، عندما تتناول حركة النهوض داخل مساحة الصورة (شكل ١٧٨) .



شكل ١٧٨ تم استخدام لقطتين عكسيتين داخلية وخارجية حول الممثلة
وهى تنهض فى هذا المثال ٠

● الجلوس والانحناء

يمكننا الحصول على تغطية كاملة لحركة الجلوس وحركة الانحناء باستخدام نفس الاحساس بالاتجاه فى كلتا اللقطتين فى الحالات العادية ، أو باستخدام الاتجاهين المتضادين فى بعض الحالات غير المنتظمة ٠



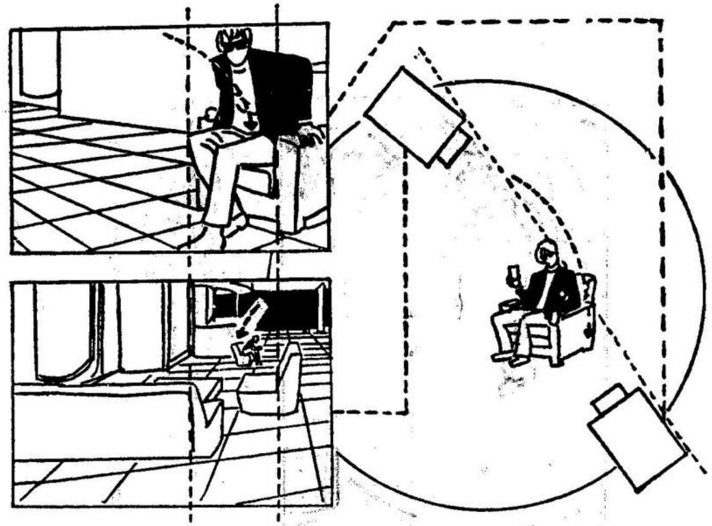
شكل ١٧٩ محور مرئى مشترك لتغطية حركة الممثل الى أسفل ٠

الحالة الرابعة عشرة

اذا كان وضعا آلة التصوير على محور مرئى مشترك ، فيمكننا تغطية حركة جلوس الممثل فى نفس الجزء من الشاشة فى كلتا اللقطتين ٠ وفى اللقطة الأولى يبدأ الممثل (أو الممثلة) فى حركة الجلوس ، لينتهى منها فى اللقطة الثانية ، دون أن يخرج عن حدود الشاشة (شكل ١٧٩) ٠ ويمكننا أن نقطع من لقطة كاملة الى لقطة متوسطة ، أو العكس ٠

الحالة الخامسة عشرة

واذا كان الممثل المنفرد فى حركة للجلوس تتم تغطيتها من زاويتين عكسيتين خارجيتين ، فسنسجله فى حركتين فى شكل قوسين متضادين على الشاشة ٠



شكل ١٨٠ لقطتان عكسيتان لتوضيح الممثل وهو يجلس • ويتم بهذه الطريقة الحصول على احساسين متضادين باتجاه الجلوس الى أسفل (الى اليمين فى اللقطة الأولى والى اليسار فى الثانية) •

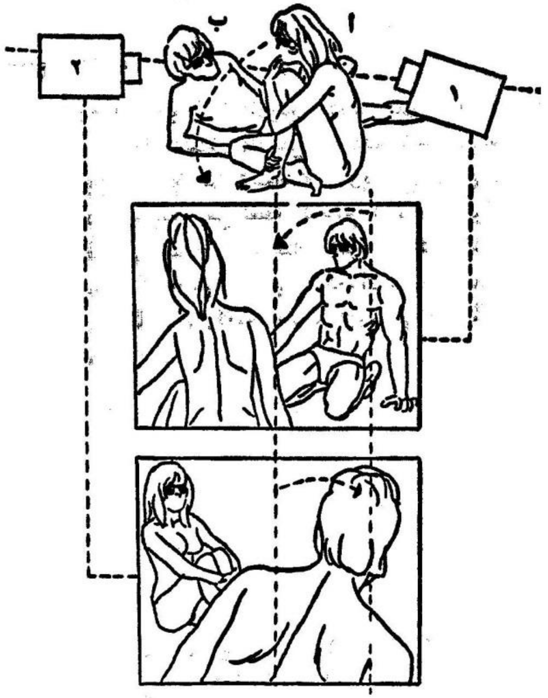
ان جسم الانسان ، نتيجة لتكوينه الخاص ، يصل الى وضع الجلوس بأن يحنى هيلكه فى شكل قوس ليمر فى مسار مقوس الى أسفل •

ويتضح تضاد اتجاه كل قوس منهما مع الآخر نظرا لأننا نرى وضع جسمه من الجانب فى كلتا اللقطتين •

ويوضح شكل ١٨٠ أن حركة الجلوس التى تبدأ متجهة الى اليمين فى اللقطة الأولى ، تتم متجهة الى اليسار فى اللقطة العكسية • ولكى تتوفر لدينا سلاسة القطع يجب أن تتم الحركة فى نفس الجزء من الشاشة فى كلتا اللقطتين ، حتى لو كانت اللقطة الأولى لقطة متوسطة وكانت اللقطة العكسية لقطة بعيدة ، كما هو موضح فى هذا الشكل •

الحالة السادسة عشرة

وتخضع حركات الانحناء أو الاتكاء على الوسط ، لنفس مبدأ التضاد بين الاتجاهين فى كلا الشريطين اللذين سيتم تقسيم الحركة المتصلة بينهما •



شكل ١٨١ الممثل ب على يمين الشاشة يتجه الى الاتكاء على ذراعه اليمنى باحساسين متضادين فى الاتجاه خلال التغيير من لقطة الى التى تليها • يتحرك فى اللقطة الأولى من اليمين الى المنتصف ، ويستكمل الحركة فى اللقطة الثانية من المنتصف الى اليمين •

والمثال الموضح فى شكل ١٨١ يعتمد على التغطية من زاويتين عكسيتين خارجيتين ، وعلى أن ممثلا واحدا هو الذى يتحرك •

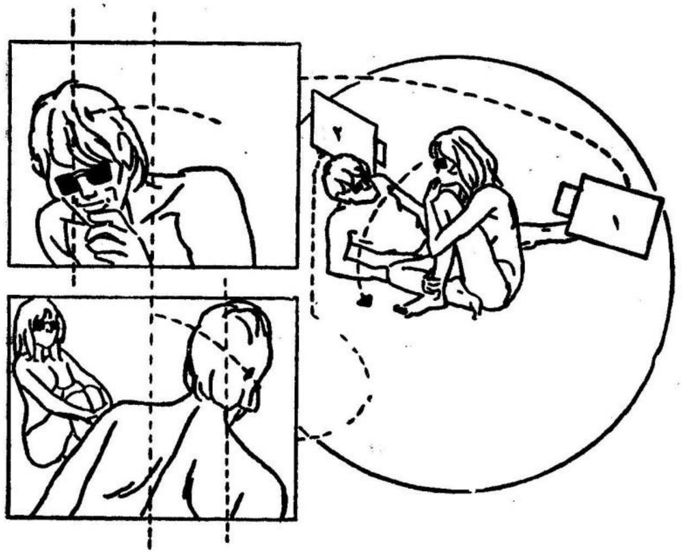
اللقطة ١ الممثل ب يتجه للاتكاء على كوعه الأيمن • ويتحرك جسمه من يمين الشاشة الى منتصفها مع بداية انحنائه •

اللقطة ٢ الممثل ب فى اللقطة العكسية ينهى حركة اتكائه ، لكنه يتحرك الآن من الوسط الى اليمين •

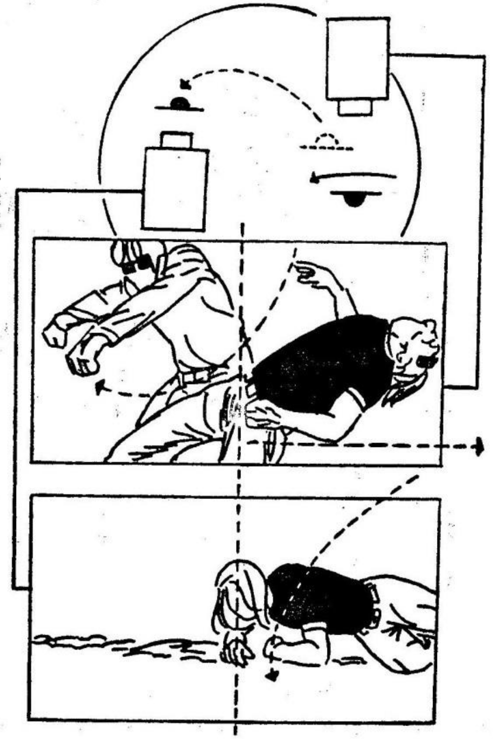
ان الممثل الذى ينحنى يتحرك دائما فى نفس الجزء من الشاشة ، ولكن فى اتجاهين متضادين فى اللقطتين ، وبحيث ان الجزء الثانى من الحركة يكمل الجزء الذى ظهر فى اللقطة الأولى • ويحتفظ كل من الشخصين بمكانه فى حيز الشاشة فى كلتا اللقطتين •

الحالة السابعة عشرة

وتقابل الأوضاع نتيجة الزاويتين العكسيتين ، واحداهما خارجية والأخرى داخلية ، حول الممثل المنحنى ، يقدم لنا احساسين متضادين بالحركة فى جزءين مختلفين من الشاشة • ويوضح شكل ١٨٢ أن الممثل المنحنى الى اليسار كما يبدو فى لقطة الوضع ١ (العكسية الداخلية) ، يتحرك من الوسط الى اليسار • ولكنه يكمل حركته كما تبدو فى لقطة الوضع ٢ (العكسية الخارجية) حيث يتحرك من الوسط الى اليمين • وهو يواجهنا فى اللقطة ١ ، ولكنه يعطينا ظهره فى اللقطة ٢ التى توضح الاتجاه المضاد للحركة •



شكل ١٨٢ فى هذا المثال تم تأكيد الاتجاهين المتضادين لنفس الحركة المستمرة ، لأن الممثل ب يتحرك فى اللقطة الأولى من المنتصف الى اليسار ، ويتحرك فى اللقطة الثانية من المنتصف الى اليمين •

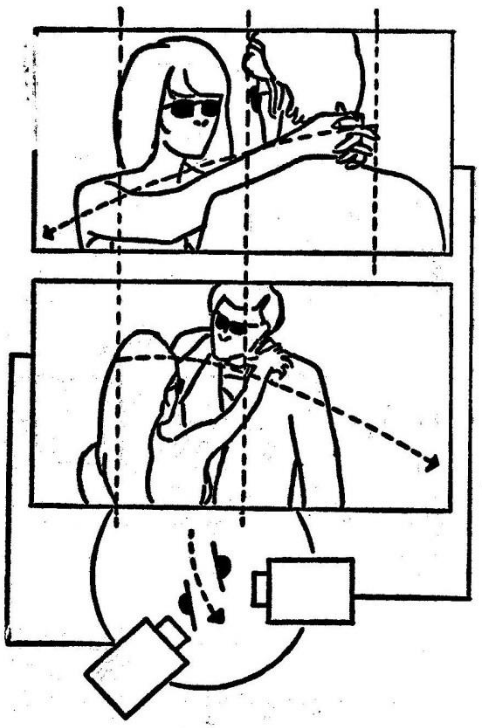


شكل ١٨٣ يتم الحصول على اتجاهين متضادين لنفس الحركة المستمرة باستخدام لقطة خارجية ولقطة عكسية داخلية •

الحالة الثامنة عشرة

كنا فى الحالتين السابقتين السادسة عشرة ، والسابعة عشرة نقطع من المنظر الأمامى للممثل الذى يتحرك الى المنظر الخلفى له • ويمكننا أن نستخدم عكس هذا الاجراء مع التغطية بوضعى زاويتى التصوير الخارجية والداخلية • كما نحصل على تضاد اتجاه الحركة فى نفس الجزء من الشاشة • ويوضح شكل ١٨٣ ممثلا يدفع الممثل الآخر عبر الشاشة ، تغطيهما لقطة عكسية خارجية ونستكمل حركة السقوط باستخدام لقطة عكسية داخلية •

وزاوية التصوير الخارجية على نفس منسوب الشخصين ، ولكن التغطية العكسية الداخلية تتم من زاوية منخفضة تسجل نهاية سقوط الشخص المدفوع •



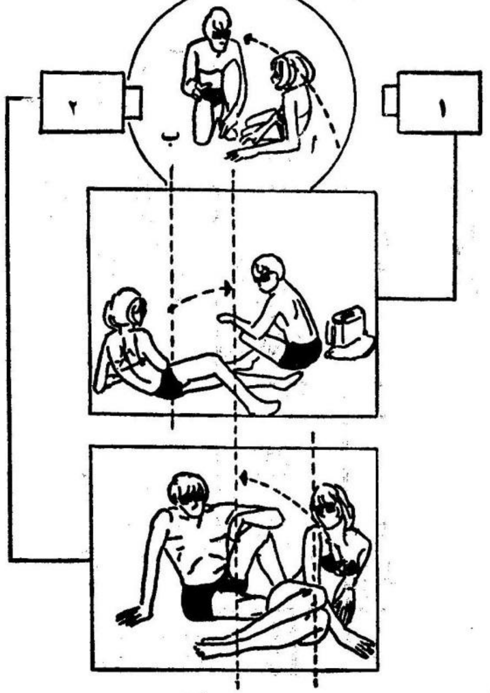
شكل ١٨٤ عندما يتجه الممثلان معا الى أحد الجانبين وهما يميلان كل منهما على الآخر ، تؤدى اللقطة العكسية الى تضارب الاحساس بالاتجاه على الشاشة بالنسبة لكلا الممثلين ٠

الحالة التاسعة عشرة

يمكننا أن نتصور أن يتحرك الممثلان معا وهما يميلان كل منهما على الآخر ٠ وتنقسم هذه الحركة الى قسمين ، ويكون لكل منهما اتجاه مضاد للحركة فى اللقطة العكسية الخارجية الثانية ٠ وهما يتحركان وكأنهما شخص واحد ٠ ويظل وضعهما كما هو فى نفس المساحة من الشاشة فى كلتا اللقطتين ٠ ونرى حوالى ثلث الحركة من وضع التصوير الأول ، ثم نرى الباقى من الوضع الثانى (شكل ١٨٤) ٠

الحالة العشرون

كان الممثلان فى الحالتين ١٨ و ١٩ يحافظان على مكانهما من الشاشة ، أما المثال التالى فيقدم لنا تنويعة أخرى ، اذ ينتقل الممثل الذى يتحرك فى



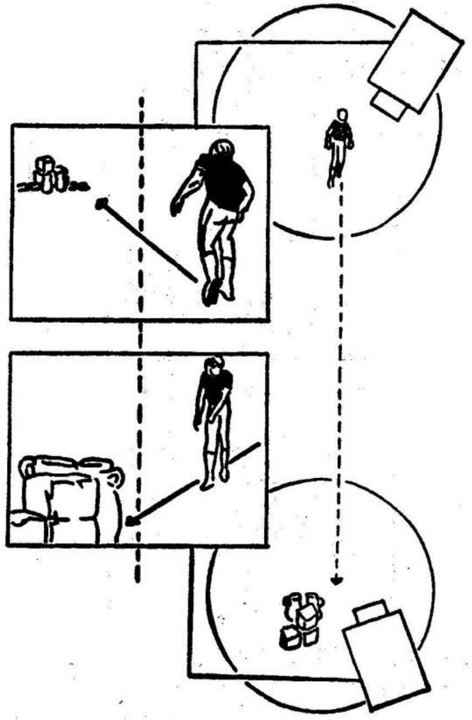
شكل ١٨٥ يتم الحصول على الاحساسين المتضادين بالاتجاه وعلى تبادل مساحات الشاشة بالطريقة الموضحة هنا ٠ فى اللقطة الأولى تتحرك الممثلة أ المتكئة من اليسار الى المنتصف ، وتتحرك فى اللقطة الثانية من اليمين الى المنتصف ٠ انها دائما فى منتصف الشاشة ، بينما يتناوب زميلها ب الظهور على جانبى الشاشة ٠

اللقطة ١ من أحد الجانبين الى منتصف الشاشة ، ثم يكمل حركته فى اللقطة الثانية بأن ينتقل من الجانب المضاد من الشاشة الى منتصفها (شكل ١٨٥) ٠

اللقطة ١ الممثلان **أ** و **ب** يجلسان وظهراهما تجاهنا ٠ وتبدأ الممثلة **أ** فى الانحناء ناحية الممثل **ب** ٠ انها تتحرك من اليسار الى منتصف الشاشة ٠

اللقطة ٢ لقطة عكسية خارجية ٠ الممثلة **أ** تتحرك تجاه الممثل **ب** ٠ وتكمل حركتها بأن تنحنى من اليمين الى منتصف الشاشة ٠

واللقطة الأولى لقطة كاملة للشخصين معا ، أما اللقطة الثانية فهى لقطة أقرب لهما وهما يواجهان آلة التصوير ٠



شكل ١٨٦ تغطية خط الحركة فى لقطتين عكسيتين خارجيتين ٠

● المشى والجرى

كل حركة فحصناها حتى الآن ترتبط بالحركة فى المكان ٠ وحان الوقت الآن لكى نحرر الممثل وندعه يسير ويجرى ٠ والجرى والمشى ، سواء بصفة مستمرة أو متقطعة ، من أكثر الحركات التى يجب أن نصورها فى السينما ٠

● استخدام اللقطات العكسية الخارجية

الحالة الحادية والعشرون

ان التغطية من زوايا تصوير عكسية خارجية لحركة المشى أو الجرى تسجل حركة الممثل فى اتجاهين محايدين ، وهو يبتعد مباشرة عن آلة

نحصل على تنويعتين أساسيتين بسيطتين ٠ والمهمه بسيطه ٠ نرى فى اللقطة الأولى الممثل وهو يتحرك بعيدا عنا ٠ ونراه فى اللقطة الثانية وهو يتجه نحونا حتى يتوقف ٠ ونغطى ثلث الحركة فى اللقطة الأولى ، ونغطى الثلثين الباقيين فى اللقطة الثانية (شكل ١٨٦) ٠

لاحظ أن يكون كلا وضعى آلة التصوير على نفس الجانب من خط الحركة ٠ ويصبح لهذا الأمر أهميته اذا كنا نرى شيئا محددا فى المستوى الخلفى فى اللقطة الأولى ونراه فى المستوى الأمامى فى اللقطة الثانية ٠ يجب أن يظل هذا الشىء فى نفس الجزء من الشاشة فى كلتا اللقطتين ٠

ويمكن لآلة التصوير أن تبقى على نفس الارتفاع فى اللقطتين ، أو أن يختلف ارتفاعها ٠ ويمكن للممثل بدلا من أن يسير تجاه شىء ما ، أن يسير تجاه شخص آخر ينتظره ، مع استخدام نفس التصرف ٠ كما يمكننا أن نعكس كمية المسار الذى تسجله كل من اللقطتين ٠ فنرى ثلثى الحركة فى اللقطة الأولى (الابتعاد) وثلثها فى اللقطة الثانية (الاقتراب منا) ٠

الحالة الثانية والعشرون

والحل التالى هو عكس اللقطتين الأساسيتين كما شرحناهما توا ٠ فنرى فى اللقطة الأولى الممثل وهو يقترب منا ، وفى اللقطة الثانية وهو يبتعد عنا ٠ وهو لا يخرج عن الشاشة فى كلتا اللقطتين ٠ وعندما يصل الى لقطة كاملة أو لقطة متوسطة وهو يقترب منا فى اللقطة الأولى ، نقطع الى اللقطة الثانية حيث نراه من خلفه وهو يبتعد عنا فى اتجاه محايد ٠ وفى لقطة كاملة أو متوسطة أيضا (شكل ١٨٧) ٠

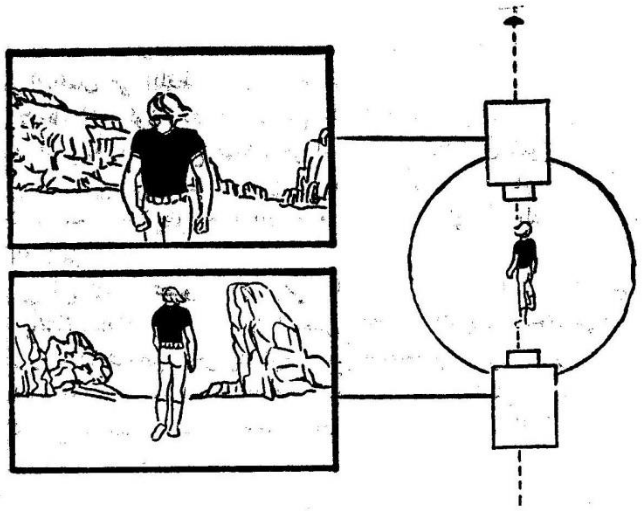
الحالة الثالثة والعشرون

قد تكون حركة المشى أو الجرى حركة متصلة أو غير متصلة ٠

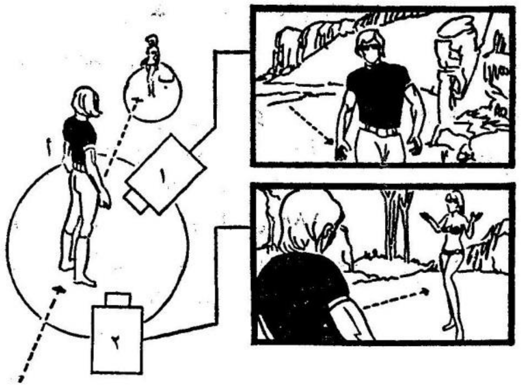
واليكم الآن التنويعة الثانية ٠ تنقطع الحركة مرة فى منتصفها تقريبا ٠ يقترب الممثل ثم يتوقف لحظة ثم يبتعد عنا الى هدفه ٠ وها هو تركيب اللقطات كما تتضح من شكل ١٨٨ ٠

اللقطة ١ الممثل أ يقترب منا ثم يتوقف فى لقطة قريبة ، وينظر خارج الشاشة الى اليمين ٠ وقد يظل صامتا أو يقول بعض الكلمات ٠

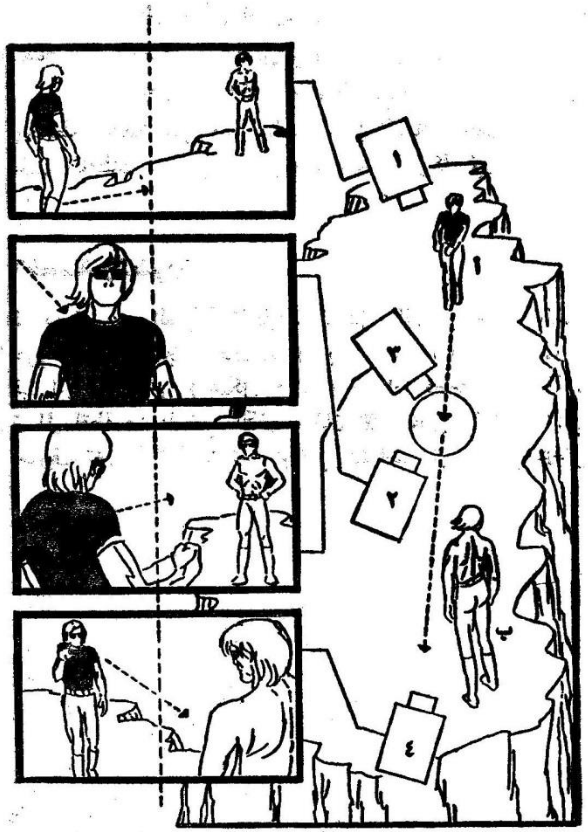
اللقطة ٢ العكسية ٠ الممثل أ يبدأ الحركة بعيدا تجاه الممثلة ب فى المستوى الخلفى ، التى تنتظره هناك ٠



شكل ١٨٧ تتم تغطية اية حركة فى اتجاه محايد من وضع تصوير امامى ووضع تصوير خلفى ، دون ان ندع الممثل يخرج من الشاشة فى اى من اللقطتين ٠



شكل ١٨٨ يمكن تغطية حركة سير غير متواصل فى لقطتين ٠



شكل ١٨٩ يمكن تغطية الممثل الذى يتقدم الى هدف واضح فى حركة غير متصلة باربعة أوضاع للتصوير ٠

الحالة الرابعة والعشرون

يمكننا تسـجيل الحركة المتصلة داخل الشاشة باستخدام أربعة أوضاع للتصوير ، كما يتضح من شكل ١٨٩ ٠

اللقطة ١ الممثل **أ** فى المستوى الأمامى وظهره تجاهنا ٠ الممثل **ب** ينتظر فى المستوى الخلفى ٠ يبدأ **أ** فى الحركة ويسير بعيدا عنا ٠

اللقطة ٢ العكسية ٠ الممثل **أ** يقترب ويتوقف فى لقطة قريبة ، وينظر خارج الشاشة الى اليمين ٠

اللقطة ٣ العكسـية ٠ الممثل **أ** فى المسـتوى الأمامى وظهره

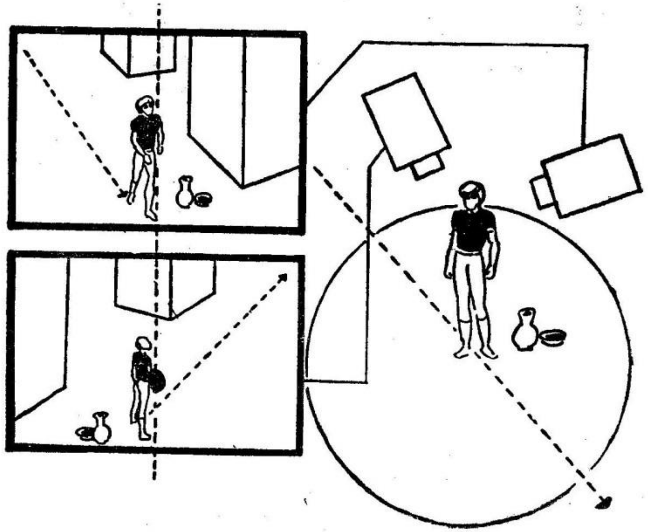
تجاهنا • ونرى الممثل **ب** فى المستوى الخلفى • يبدأ
الممثل **أ** فى السير مرة أخرى تجاه الممثل المنتظر •

اللقطة ٤ العكسية • الممثل **ب** فى المستوى الأمامى وظهره تجاهنا ، ينتظر • يصل الممثل **أ** ويتوقف أمام الممثل **ب** •

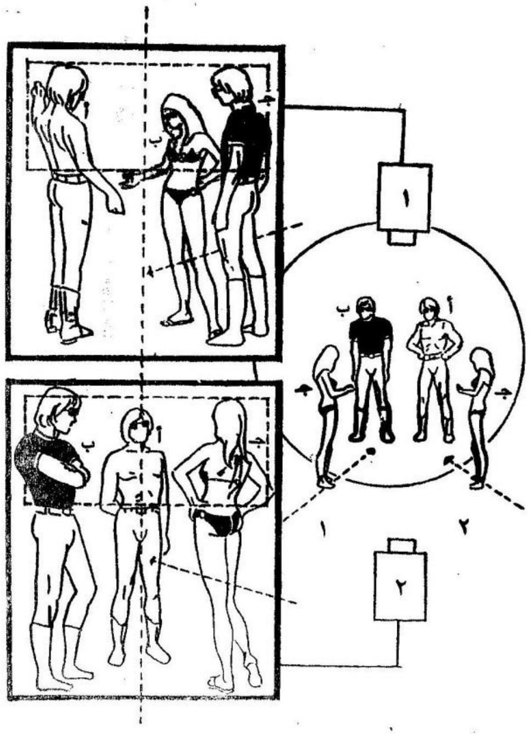
ويحافظ الممثلان على نفس الجانب من الشاشة الذى يظهر فيه كل منهما خلال اللقطات ، التى تم فيها تقسيم الحركة غير المتصلة لأحد الممثلين •

الحالة الخامسة والعشرون

اذا تم تصوير الحركة المحايدة للممثل الذى يسير أو الذى يجرى من وضعى تصوير عاليين ، فان الممثل يبدو صاعدا فى احداهما ، ويبدو هابطا فى الوضع الآخر (شكل ١٩٠) • واذا قطعنا من لقطة من أحد الوضعين الى لقطة من الوضع الآخر ، فان الأشخاص والأشياء التى تحيط بالممثل سوف تغير مكانها من أحد جانبى الشاشة الى الجانب الآخر •



شكل ١٩٠ اذا غطينا حركة محايدة من وضعى تصوير مرتفعين عكسيين ، فاننا نسجل هذه الحركة كحركة نزول فى اللقطة الأولى ، وكحركة صعود فى اللقطة الثانية •



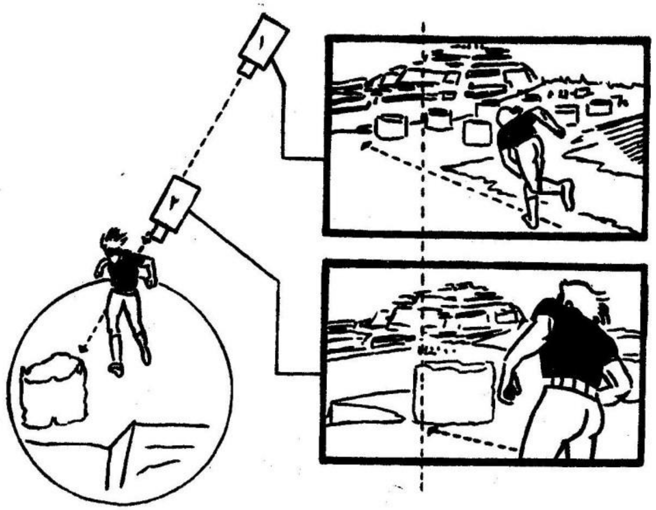
شكل ١٩١ نحتاج أحيانا أن نغير اتجاه الحركة فى اللقطة الثانية لكى نجعلها تتفق مع الاتجاه الواضح فى اللقطة الأولى •

الحالة السادسة والعشرون

ان الحركة التى نغطيها من زاويتى تصوير عكسيتين خارجيتين ليست دائما حركة محايدة • وفى أغلب الأحيان يكون لهذه الحركة مسار قطرى (أى على قطر مستطيل الصورة) يمتد من أحد جانبى الشاشة الى منتصفها • وكان الممثل الذى يسير أو يجرى فى الحالات الخمس السابقة يتم تصويره فى اتجاه مائل •

ويمكننا أحيانا تغيير الاحساس باتجاه هذه الحركة المائلة لكى يبدو مستمرا على الشاشة • وهذا هو ما يحدث فى حالتنا القادمة ، كما يوضحها شكل ١٩١ • ان الاتجاه الحقيقى الذى يتحرك فيه الممثل **ج** (أى الممثلة فى هذا الشكل) يتغير من اللقطة ١ الى اللقطة ٢ ، بحيث يبدو على الشاشة وكأنه نفس الحركة المستمرة فى كلتا اللقطتين •

وفى اللقطتين اللتين تنقسم اليهما الحركة ، يتحرك الممثل **ج**



شكل ١٩٢ وضعان للتصوير على نفس المحور المرئى لتغطية ممثل يجرى .

(الممثلة فى هذه الحالة) فى نفس الجزء من الشاشة ، من اليمين الى اليسار ، فى مسار قطرى . ونجد فى اللقطة الأولى أن الشخصين **أ** و **ب** يديران ظهريهما الى آلة التصوير . ونرى الممثل **جـ** يتحرك وراء الممثل **ب** ويقترب من منتصف الشاشة .

وعندما نقطع الى اللقطة العكسية فان وضعى الشخصين **أ** و **ب** ينعكس على الشاشة ويواجهان آلة التصوير . ونرى الممثل **جـ** فى المستوى الأمامى قريبا من الجانب الأيمن من الشاشة ، ويتحرك بعيدا عنا الى المنتصف ثم يتوقف ليواجه الشخصين الآخرين .

والجزء الثانى من الحركة زائف هنا ، لأن الوضع العكسى الثانى لآلة التصوير يغير من الاحساس باتجاه الممثلة المتحركة . كان يجب أن تتحرك من اليسار الى الوسط .

ولكى نحصل على تتابع سلس غيرنا اتجاه الحركة بحيث أصبح لهذا القسم نفس اتجاه القسم الأول . والمسقط الأفقى كما يبدو فى شكل ١٩١ يوضح الموقف تماما .

● استخدام محور مرئى مشترك

الحالة السابعة والعشرون

لنفحص الآن حركة مشى أو جرى من وضعين لآلة التصوير على نفس

المحور المرئى . هذه الحركات المحايدة التى تبتعد عن آلة التصوير أو تقترب منها ، وتتم فى خط معتدل أو مائل ، وفى نفس الجزء من الشاشة . ويوضح شكل ١٩٢ تناولا بسيطا لحركة جرى . يتحرك الممثل من المستوى الأمامى الى وضع بعيد . ونغطى ثلثى المسار فى اللقطة الأولى . وفى اللقطة الثانية (الى الأمام على نفس المحور المرئى) يتحرك الممثل القريب من آلة التصوير ليبتعد تجاه هدفه ثم يتوقف . ويتم القطع أثناء الحركة لنغطى الثلث المتبقى من المسار فى اللقطة الثانية . ويتحرك الممثل فى نفس الجزء من الشاشة فى كلتا اللقطتين ، ومن اليمين الى المنتصف أيضا .

ويمكننا بطبيعة الحال أن نعكس اتجاه المسار المائل بحيث يجرى الممثل من اليسار الى المنتصف فى كلتا اللقطتين . وينطبق نفس المبدأ . ان الادراك المستخدم هو الذى يهمنا ، أما التنفيذ فأمره سهل جدا .

ولكى تنفذ هذا فانك تدع الممثل يجرى أو يسير من نقطة الى أخرى فى اللقطة الأولى . ثم تدفع بآلة التصوير الى الأمام ، والممثل مازال أمامها وظهره متجه لها ، وتبدأ اللقطة الثانية طالبا من الممثل أن يجرى مرة أخرى الجزء الباقى من مساره . وخلال التركيب فيما بعد تقطع أثناء الحركة ، مستبعدا الجزء الأخير من اللقطة الأولى والجزء الثابت فى بداية اللقطة الثانية .

الحالة الثامنة والعشرون

يمكننا تطبيق نفس هذا الحل على حالة شخصين يتحركان معا بعيدا عن آلة التصوير . ويوضح شكل ١٩٣ مثالا لحركة تتم فى مسافة قصيرة .

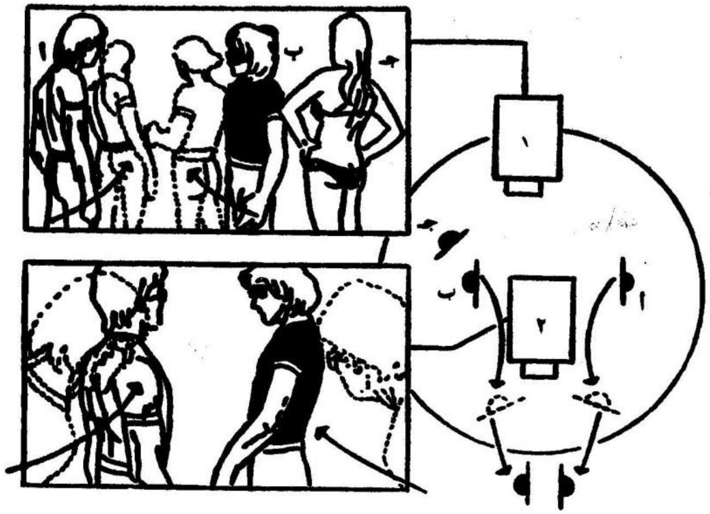
اللقطة ١ لقطة كاملة . الممثلون **أ** و **ب** و **جـ** يتكلمون معا . ثم يستدير **أ** و **ب** ليبتعدا معا .

اللقطة ٢ لقطة متوسطة . هذا وضع الى الأمام على نفس المحور المرئى . الممثلان **أ** و **ب** قريبان من آلة التصوير ، يتوقفان عن المشى بعيدا عنا ويتحدثان معا .

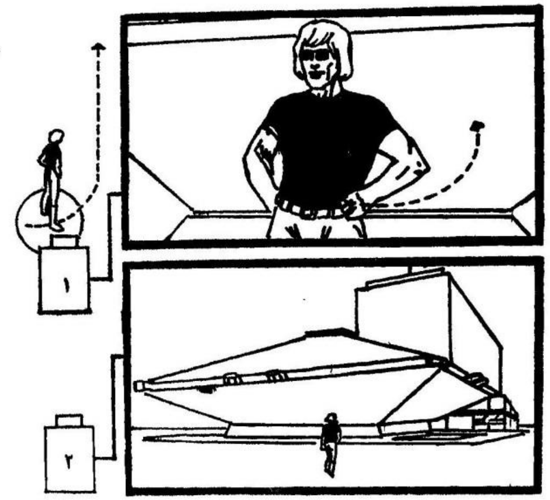
ولم تتضمن المسافة التى قطعها الممثلان **أ** و **ب** أكثر من خمس خطوات . لقد سارا ثلاث خطوات منها خلال اللقطة الأولى ، وسارا الخطوتين الباقيتين خلال اللقطة الثانية . كما أضيف عنصر التباين فى العدد عندما استبعدنا الممثلة **جـ** من اللقطة الثانية .

الحالة التاسعة والعشرون

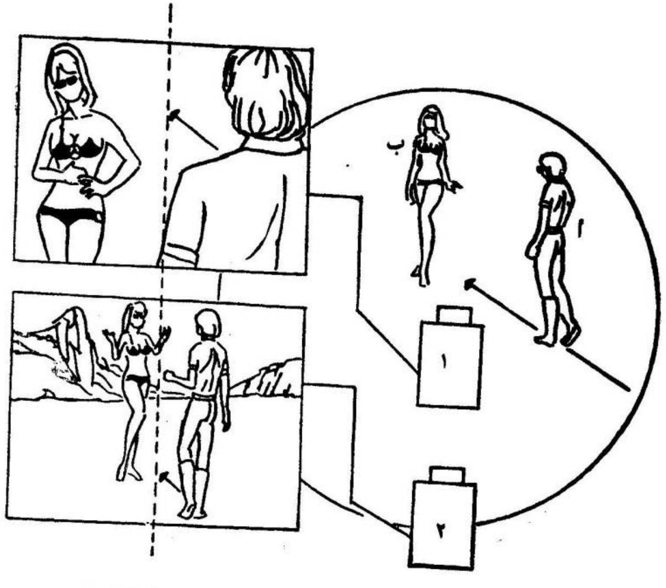
فى الأمثلة السابقة كان وضع التصوير الثانى يتقدم الى الأمام على



شكل ١٩٣ يتحرك ممثلان بعيدا فى اتجاه محايد وتتم التغطية من وضعين للتصوير أهما محور مرئى مشترك ٠



شكل ١٩٤ فى هذا المثال يكون وضع التصوير الثانى الى الوراء بدلا من تقدمه الى الأمام على نفس المحور المرئى كما فى الأمثلة السابقة ٠



شكل ١٩٥ ينتهى الممثل المتحرك من حركته فى اللقطة الكاملة ٠

نفس المحور المرئى المشـــترك ٠ ويمكنه أيضـــا أن يتراجع الى الوراء (شكل ١٩٤) ٠

اللقطة ١ لقطة متوسطة ٠ الممثل يواجه آلة التصوير فى منتصف الشاشة ٠ يستدير ليسير مبتعدا ٠

اللقطة ٢ لقطة بعيدة ٠ الممثل فى المنتصف وهو يسير مبتعدا ٠

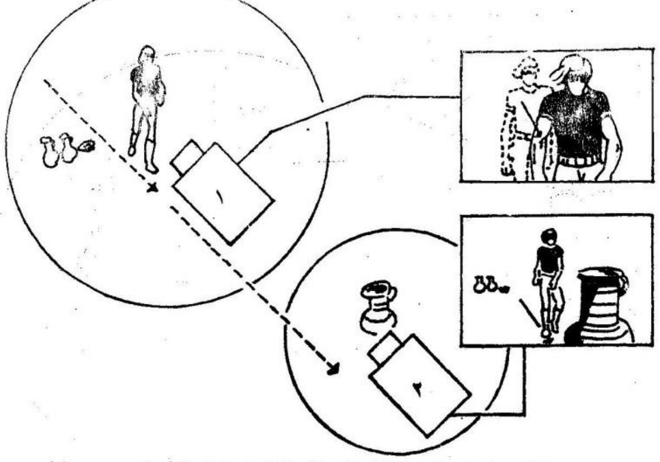
الحالة الثلاثون

فى الحالة السابقة غطت اللقطة الأولى مسافة قصيرة سارها الممثل ، بينما غطت اللقطة الثانية مسافة أطول ٠ ويوضح شكل ١٩٥ عكس هذه الحالة ولكن باستخدام نفس الحل المرئى ٠

اللقطة ١ لقطة متوسطة ٠ الممثل **أ** يقف قريبا ، وظهره تجاه آلة التصوير وعلى الجانب الأيمن من الشاشة ، ثم يسير مبتعدا فى مسار مائل متجها الى الممثلة **ب** ، التى تنتظر فى المستوى الخلفى الى اليسار ٠ وعندما يقترب **أ** من **ب** نقطع الى ٠٠

اللقطة ٢ نفس المحور المرئى ٠ لقطة كاملة ٠ **أ** (فى الوسط) يسير خطوتين تجاه **ب** ويتوقف الى جانبها ٠

يعتمد هذا التصرف التقنى على أن نجعل الشخص المتحرك [illegible]



شكل ١٩٦ يمكن تغطية الحركة المحايدة تجاه آلة التصوير بلقطتين من وضعين للتصوير لهما محور مرئى مشترك ٠

حركته فى بداية اللقطة الثانية ، فى منتصف الشاشة ، بأن يسير خطوة أو خطوتين ثم يتوقف عند النقطة المحددة ٠

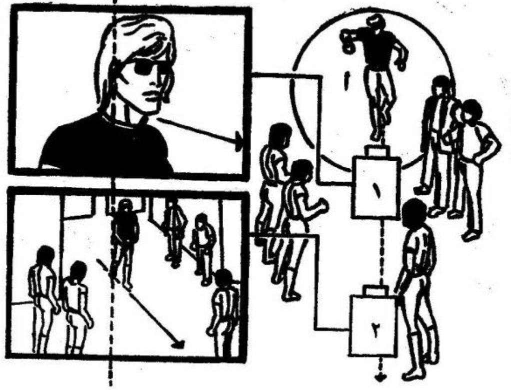
ويمكن تطبيق نفس المبدأ عند التغطية بلقطة كاملة تليها لقطة متوسطة ٠

الحالة الحادية والثلاثون

ولنفحص الآن بعض الحالات التى يتحرك فيها الممثلون ليقتربوا منا ، لا ليبتعدوا عنا ٠

وفى اللقطة الأولى يقترب منا الشخص (أو العربة أو ٠٠) فى لقطة كاملة (فى منتصف الشاشة) ٠ وعندما يشغل حيز الصورة ، دون أن يحجب جسمه باقى المنظر تماما ، اذ يكفى أن تصل رأسه الى الحد الأعلى للصورة ، نقطع الى اللقطة الثانية على نفس المحور المرئى وفى لقطة كاملة أيضا ٠

ويقترب الشخص المتحرك فى منتصف الصورة ثم يتوقف فى المستوى الأمامى ٠ ويكون التأثير هو توسيع المنظر فى اللقطة الثانية لأن حركة الاقتراب جعلت حجم الممثل يزداد على الشاشة ، مما جعلنا فى حاجة مرئية لأن نعود الى الوراء حتى نربط الممثل بالبيئة المحيطة به وحتى نوضح هدفه النهائى ٠ لقد ساعد الجزء الأول من هذه الحركة المتصلة على تقديم الممثل الى المتفرجين وعلى توضيح نواياه وأحاسيسه ٠ ويوضح شكل ١٩٦ هذا الموقف ٠



شكل ١٩٧ يمكن لبداية الحركة أن تتضح للمتفرجين فى لقطة قريبة ثم تستكمل فى لقطة كاملة تشترك فى نفس المحور المرئى ٠ هنا يتكرر جزء الحركة فى نفس المساحة من الشاشة ٠

كانت الحركة متماثلة فى لقطات الحالات السابقة ، لكننا اذا استخدمنا وضعا للتصوير فى اللقطة الثانية أعلى أو أوطأ منه فى اللقطة الأولى فاننا نحصل على تباين فى المنسوب ٠

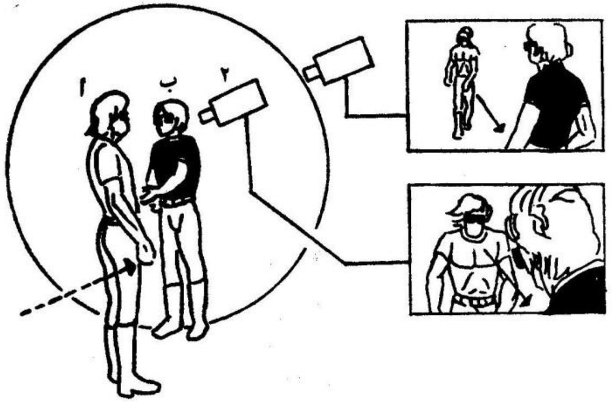
الحالة الثانية والثلاثون

يكثر استخدام المثال التالى بواسطة صانعى الأفلام لتوضيح بدء حركة المشى ٠ انهم يستخدمون الحركة المتكررة فى نفس الجزء من الشاشة (شكل ١٩٧) ٠

أولا ، نرى الممثل **أ** فى لقطة قريبة ينظر خارج الشاشة الى اليمين ٠ ثم يبدأ فى الحركة تجاه هذا الجانب ٠ وتقترب رأسه فى خط قطرى من المنتصف الى اليمين ٠ وعندما يلمس وجهه الحد الأيمن للشاشة ، نقطع الى اللقطة الثانية ٠ ويكون وضع تصوير اللقطة الجديدة الكاملة الى الوراء على المحور المرئى المشترك وبحيث نرى الممثل فى المنتصف وهو يتحرك الى اليمين قطريا (أى على خط قطر مستطيل الصورة) ٠

الحالة الثالثة والثلاثون

هنا نرى شخصا ثابتا فى اللقطة التى يقترب فيها شخص آخر بسرعة ٠ الممثل **ب** فى لقطة متوسطة وظهره تجاه آلة التصوير وفى الجزء



شكل ١٩٨ حركة تشير الى وصول الممثل الى نهاية مسيرته فى المستوى الأمامى فى كلتا اللقطتين .

الأيمن من الشاشة ، ينتظر الممثل **أ** الذى يقترب فى خط مستقيم فى الجزء الأيسر من الشاشـــة . ونرى فى اللقطة الثانية لقطة قريبة من وضع متقدم الى الأمام على نفس المحور المرئى . هنا نرى الممثل **ب** فى المستوى الأمامى الى اليمين وظهره مازال تجاه آلة التصوير وفى لقطة قريبة جدا . ونرى الممثل **أ** الى اليسار فى وضع أقرب من ذى قبل ، يتوقف عن السير عندما يصل أمام الممثل **ب** . ونقدم ثلثى الحركة فى اللقطة الأولى ، ونقدم الباقى فى اللقطة القريبة (شكل ١٩٨) .

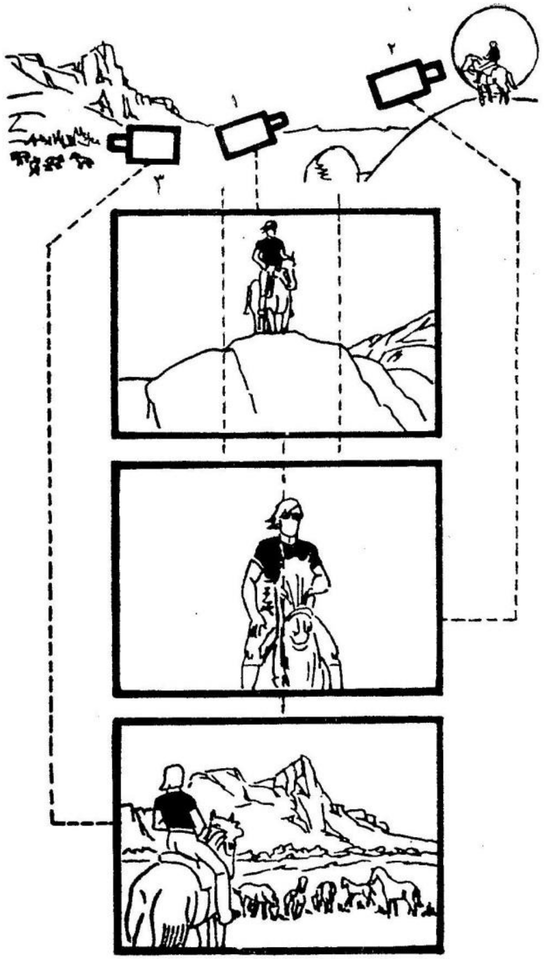
الحالة الرابعة والثلاثون

يمكننا أن نستخدم وضعين للتصوير ، لهما محور مرئى مشترك ، مرتين لتصوير حركة غير متصلة ، كالتى يوضحها شكل ١٩٩ .

لقطة الوضع ١ الفارس المنفرد يتحرك فى الثلث الأوسط من الشاشة فى لقطة كاملة . ونراه صغيرا فوق قمة التل يتحرك فى خـــط مائل من اليســـار الى المنتصف .

لقطة الوضع ٢ لقطة متوسطة . الفارس عند الحافة اليسرى للشاشـــة ، يقترب منا ويتوقف فى منتصف الشاشة ، ناظرا الى اليمين .

لقطة الوضع ٣ لقطة مقتطعة . لقطة كاملة . قطيع من الخيول ترعى فى السهول . هذه اللقطة تعبر عما يراه الفارس .



شكل ١٩٩ تم استخدام كل وضع للتصوير مرتين لتغطية الحركة غير المتصلة لممثل يقترب ثم يتوقف للتعرف على أرض المنطقة ثم يتقدم الى منطقة جديدة .

تكملة الوضع ٢ لقطة متوسطة . الفارس فى منتصف الشاشة يبدأ فى التحرك مرة ثانية ، متقدما حتى يقترب جسمه من الحد الأيمن للشاشة .

تكملة الوضع ١ لقطة كاملة • الفارس فى منتصف الشاشة يتحرك الى اليمين ، متقدما نحونا • وحركته فى هذه اللقطة تدور داخل المنطقة الوسطى من الشاشة •

تكملة الوضع ٣ لقطة كاملة عكسية • قطيع الخيل ترعى فى السهول • الفارس فى منتصف المستوى الأمامى يتحرك بعيدا عنا متجها الى القطيع •

لقد استخدمت لقطات من الوضعين ١ و ٢ مرتين ، ولهما محور مرئى مشترك ، لتغطية حركة الفارس غير المتصلة • لاحظ كيف استخدمت اللقطتان الأوليان • لقد استخدم النصف الأيسر فقط من الشاشة فى كلتا اللقطتين • وبعد اللقطة المقتطعة ، قدم لنا هذا الوضعان الفارس وهو يتحرك من المنتصف الى اليمين •

وعلى هذا ، فقد تم استخدام النصف الأيسر من الشاشة والنصف الأيمن منها فى زوجين من اللقطات بحركة مكررة فى كل نصف منها قبل لقطة التغيير • وكان المشهد كما يلى : النصف الأيسر (مرتان) ـ لقطة مقتطعة ـ النصف الأيمن (مرتان) ـ لقطة عكسية (نفس الموقع الذى ظهر فى اللقطة المقتطعة) • وكان الفارس موجودا فى المستوى الأمامى وهو يهبط المنحدر تجاه الوادى ، وبذا ، يرأس المشهد ويؤكد قيمة اللقطة المقتطعة التى ظهرت ، عندما يصل الفارس الى نفس السهول • وكان من الممكن ، فى حقيقة الأمر ، أن يتم تصوير اللقطة المقتطعة واللقطة العكسية فى موقع مختلف تماما عن باقى اللقطات •

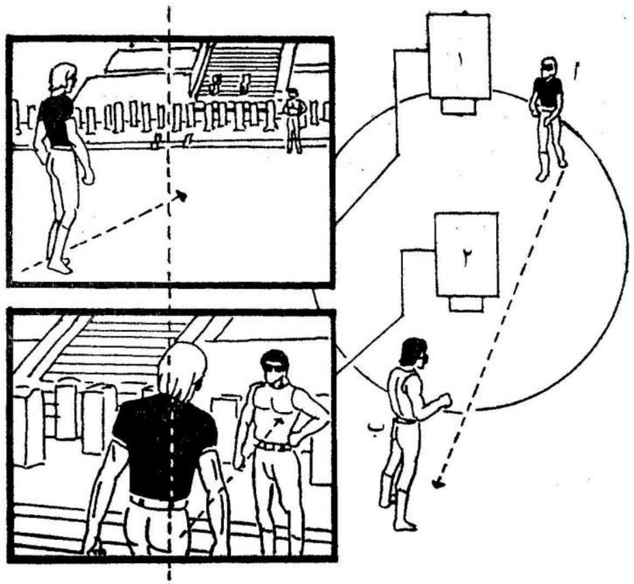
وبتقاطع هاتين اللقطتين مع باقى اللقطات بدا الموقعان وكأنهما فى مكان واحد •

وكثيرا ما يحدث هذا التناول للزمان والمكان على الشاشة ، لأسباب عملية • فهو يسمح لصانع الفيلم بأن يستخدم مواقع متميزة تبعد عن بعضها جغرافيا • ويجب أن نلجأ الى هذا الحل كلما سمح الموقف بذلك •

الحالة الخامسة والثلاثون

فى حالة الحركة القطرية عبر الشاشة ، كما يوضحها شكل ٢٠٠ ، يتم استخدام نصف مساحة الشاشة فى كل لقطة •

الممثل **أ** فى المستوى الأمامى فى لقطة كاملة ، يسير فى اتجاه قطر مستطيل الصورة تقريبا الى الممثل **ب** ، الذى نراه فى المستوى الخلفى فى هذه اللقطة البعيدة • وعندما يصل **أ** الى منتصف الشاشة نقطع الى لقطة متوسطة • وفى هذه اللقطة الثانية نرى الممثل **أ** من نفس المحور



شكل ٢٠٠ حركة قطرية عبر الشاشة نغطيها باستخدام نصف مساحة الشاشة فى كل من اللقطتين •

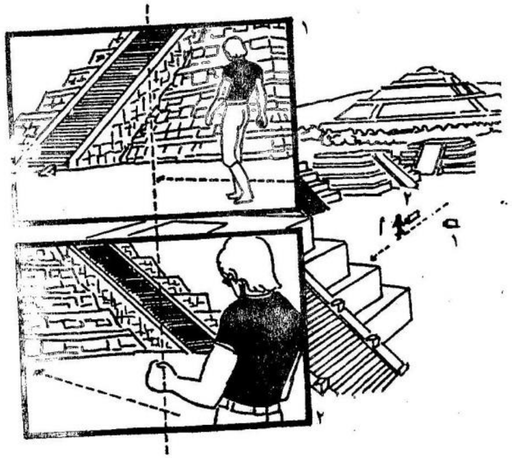
المرئى وفى منتصف الشاشة ، ويستمر فى حركته بعيدا عن آلة التصوير قطريا من المنتصف الى اليمين ، ثم يتوقف مواجها الممثل **ب** ، الذى بقى على يمين الشاشة فى كلتا اللقطتين •

● وضعا آلة التصوير على زاوية قائمة

يزداد جمال الحركة داخل الشاشة عندما نستخدم وضعين للتصوير على زاوية قائمة من بعضهما ، لأن هذا الحل يسمح بتغطية الحركة على نطاق أوسع من الأرض • وعندما يكون للوضعين محور مرئى مشترك فان هذا يحدد المنظر العام فى حيز ضيق • أما علاقة الزاوية القائمة بين وضعى التصوير فانها تتيح فرصة الجمع بين الحركة عبر الشاشة والحركة القطرية ، أو الجمع بين الحركة عبر الشاشة والحركة ذات الاتجاه المحايد •

الحالة السادسة والثلاثون

يتم فى المثال التالى استخدام نصف حيز الشاشة من وضعين للتصوير تربط بينهما علاقة الزاوية القائمة • فى اللقطة الأولى يسير الممثل عبر



شكل ٢٠١ تنويعة أخرى لتغطية الحركة باستخدام نصف مساحة الشاشة · وضعا التصوير على زاوية قائمة ·

أحد نصفى الشاشة ، بينما نراه فى اللقطة التالية وهو يسير قطريا فى النصف الآخر من مساحة الشاشة (شكل ٢٠١) ·

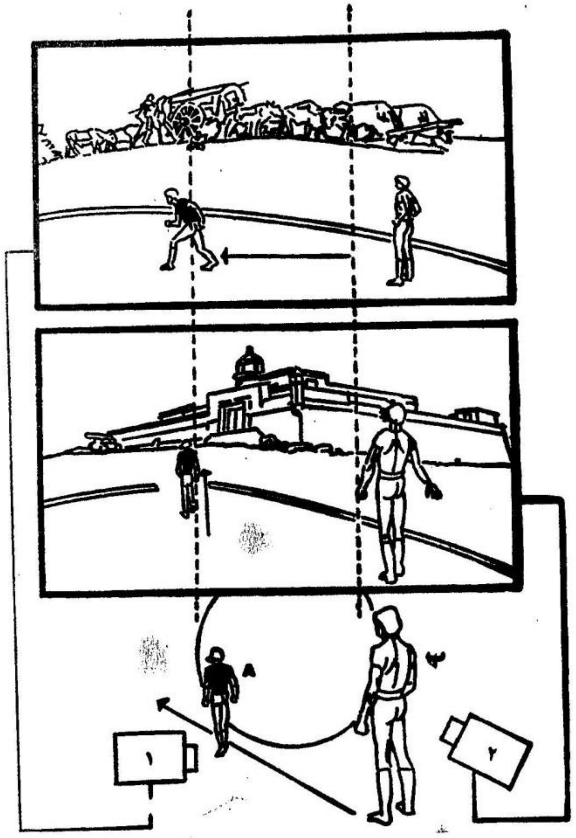
اللقطة ١ الممثل **أ** على الجانب الأيمن من الشاشة قرب الحد الأيمن منها ، يتحرك عبر الشاشة الى المنتصف · وعندما يصل الى هناك ، وهو مازال يتحرك ، نقطع الى ··

اللقطة ٢ لقطة قريبة للممثل **أ** وظهره تجاه آلة التصوير ، شاغلا النصف الأيمن من الشاشة ، يتحرك بعيدا فى خط قطرى الى الجانب الأيسر حتى يتوقف فى المستوى الخلفى ·

الحالة السابعة والثلاثون

الممثل الذى يتحرك من مكان الى آخر دون أن يخرج عن حدود الشاشة ، قد يغطى مسارا طويلا تسجله لقطتان تربط بينهما علاقة الزاوية القائمة ، وذلك بتطبيق حركة ذات اتجاه محايد فى اللقطة الثانية · ويصور شكل ٢٠٢ حيلة كثيرا ما يستخدمها صانعو الأفلام ·

يعبر الممثل **أ** الشاشة من اليمين الى اليسار · وعندما يصل الى الثلث الأيسر نقطع الى لقطة من وضع تصوير جديد يصنع زاوية قائمة مع الوضع الأول ، فنرى الممثل وهو يبتعد عنا · وتتفق نهاية اللقطة ١ مع بداية



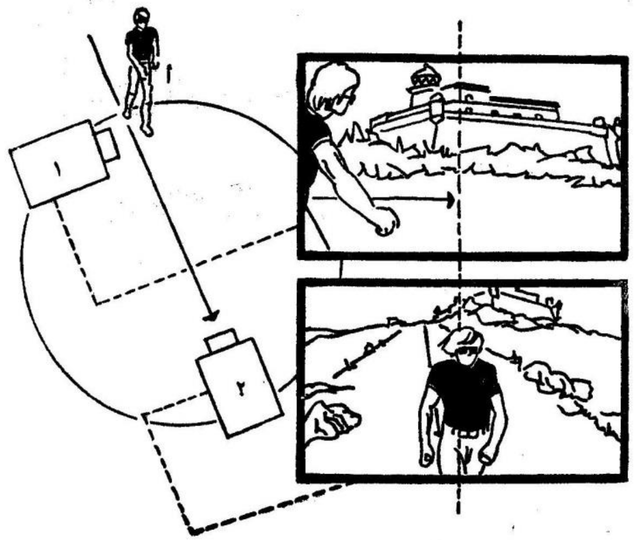
شكل ٢٠٢ وضعا التصوير على زاوية قائمة لتغطية الممثل الذى يبتعد ·

اللقطة ٢ فى أن الحركة تتم فيها فى نفس الجزء من الشاشة ، وهو شرط أساسى لهذا النوع من القطع · واذا لم يكن الشخص المتحرك فى نفس موقعه عند التقاء كلتا اللقطتين ، فان القطع لن يكون سلسا ·

الحالة الثامنة والثلاثون

ويمكننا أن نعكس ترتيب اللقطات لتغطية حركة اقتراب ، بدلا من حركة الابتعاد المذكورة فى الحالة السابقة ·

والممثل **أ** (شكل ٢٠٣) قريب من الحد الأيسر للشاشة فى اللقطة الأولى ، ويتحرك تجاه المنتصف · وهناك نقطع الى اللقطة الثانية حيث



شكل ٢٠٣ تغطية من وضعى تصوير على زاوية قائمة لحركة تعتمد على منتصف الشاشة ليكون مركز القطع بين اللقطتين ٠

نرى الممثل **أ** فى المنتصف فى لقطة بعيدة وهو يقترب منا فى اتجاه محايد ٠

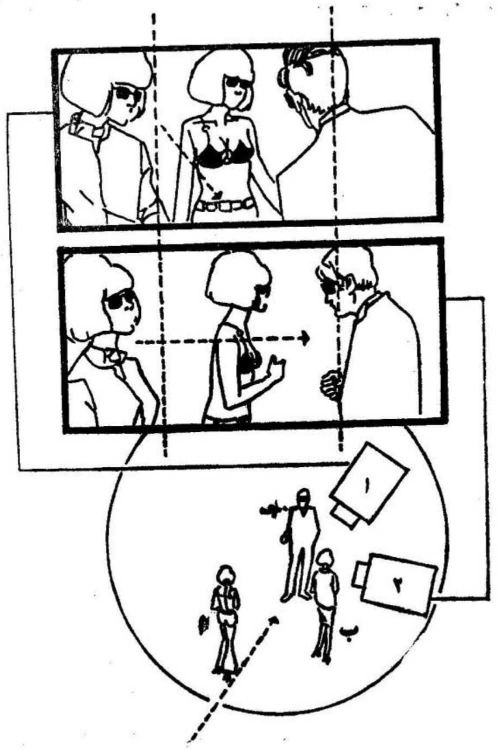
والحل العكسى هو أن يتجه الممثل نحو آلة التصوير فى اتجاه محايد فى اللقطة الأولى ، وعندما يصل الى حجم اللقطة المتوسطة ، نقطع الى اللقطة الثانية حيث يتحرك فى لقطة متوسطة عبر الشاشة من منتصفها الى أحد جانبيها ٠ وقلما يستخدم هذا الحل ، بالرغم من أنه معتدل من الناحية التقنية ٠

والجانب التقنى الذى ناقشناه هنا يعتمد على أن يكون الممثل المتحرك نفس الحجم على الشاشة عند لحظة القطع ، بحيث ان حركته الثانية ، سواء أكان مبتعدا أم مقتربا ، تقلل من حجمه أو تكبره ٠ وأى اختلاف فى حجم الممثل عند القطع يجعل القطع مربكا ٠

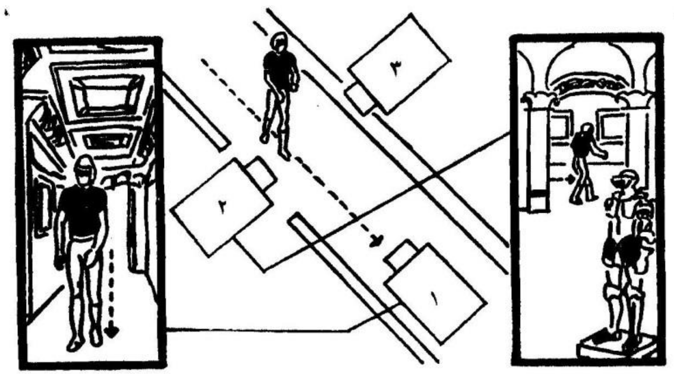
الحالة التاسعة والثلاثون

عندما تنتهى الحركة المحايدة فى اللقطة الأولى فى منتصف الشاشة ، لا يحتـــاج الممثل المتحرك فى بداية اللقطـة الثـانية لان يدخل من جانب الشاشة ٠ فقد يظهر من وراء أحد الممثلين الموجودين فى المستوى الأمامى ٠ وهكذا نختصر جزءا من حركته الأفقية ٠

ونرى فى شكل ٢٠٤ فى اللقطة الأولى ، أن الممثلة **أ** تتحرك تجاهنا فى منتصف الشاشة ٠ وعندما تقترب من الممثلة **ب** نقطع الى اللقطة الثانية ٠ واللقطة الثانية هى لقطة جانبية حيث تتحرك الممثلة **أ** من خلف الممثلة **ب** وتسير عبر مساحة الشاشة لتتوقف فى المنتصف بين الممثلة **ب** والممثل **ج** الثابتين ٠ ولكى نصور الممثلة **أ** وهى تغادر المكان بعد انتهاء حديثها مع الممثل **ج** ، علينا أن نعكس ترتيب اللقطات ، ولكن باستخدام نفس أوضاع التصوير ٠ وعندما تختفى الممثلة **أ** وراء الممثلة **ب** من وضع التصوير الثانى ، نقطع الى وضع التصوير الأول حيث تسير الممثلة **أ** من منتصف الشاشة بعيدا فى اتجاه محايد ٠



شكل ٢٠٤ تغطية من وضعى تصوير على زاوية قائمة لحركة تاخذ مكانها فى منتصف الشاشة فى كلتا اللقطتين ٠



شكل ٢٠٥ تنويعة أخرى للتغطية من وضعى تصوير على زاوية قائمة لحركة تأخذ مكانها فى منتصف الشاشة فى كلتا اللقطتين .

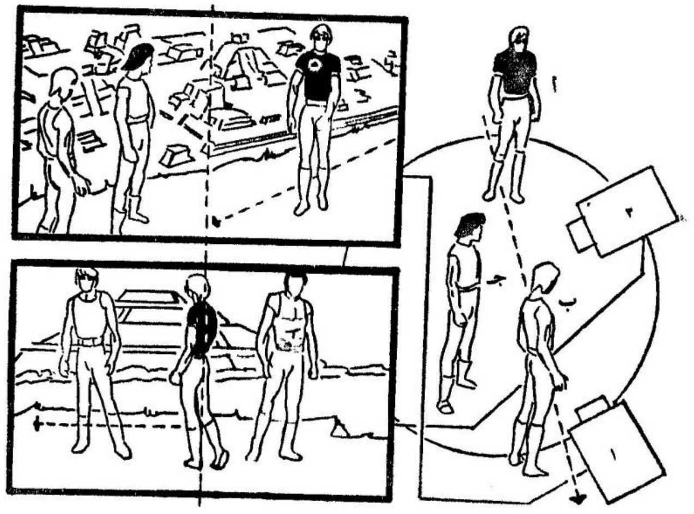
الحالة الأربعون

يمكننا أن نستخدم اطار ([illegible]) أى باب مفتوح أو حدود [illegible] آخر مماثل نراه فى اللقطة الأولى . الاحاطة بالجزء الثانى من الحركة المقسمة كما تبدو فى اللقطة الثانية . انظر شكل ٢٠٥ .

اللقطة ١ يتقدم الممثل [illegible] تجاه آلة التصوير من لقطة كاملة . وعندما [illegible] من باب الى يسارنا [illegible] ..

اللقطة ٢ ننظر خلال [illegible] من داخل الحجرة . [illegible] من خلال فتحة [illegible] قادما من اليسار ويتوقف [illegible] لينظر الى [illegible] تجاه آلة التصوير .

ويقع كل من جزئى الحركة فى منتصف الشاشة . [illegible] يتحرك فى اللقطة الثانية من [illegible] الى المنتصف ، لأن الباب [illegible] على الجانب الأيسر من الممر . اذا [illegible] الباب على الجانب [illegible] آلة التصوير من الوضع ٣ فى [illegible] ٢٠٥ ستسجل الممثل [illegible] من اليمين . وتبقى اللقطة ١ [illegible] لان اتجاه الحركة فيها [illegible] .



شكل ٢٠٦ تغطية على زاوية قائمة تستخدم الحركة فى نصف مختلف من الشاشة فى كل من اللقطتين .

الحالة الحادية والأربعون

اذا كان الاقتراب فى اللقطة الأولى على خط مائل فيلزم أن تتم اللقطة الثانية من نفس الجانب من خط الحركة (شكل ٢٠٦) .

اللقطة ١ الممثل أ يتحرك فى النصف الأيمن من الشاشة . وهو يسير فى خط قطرى من [illegible] الخلفى الى منتصف الشاشة . وعندما يصل [illegible] بين الشخصين ب و جـ ، نقطع الى ..

اللقطة ٢ لقطة من الجانب . الممثل أ [illegible] يسير الى اليسار ثم يتوقف هناك .

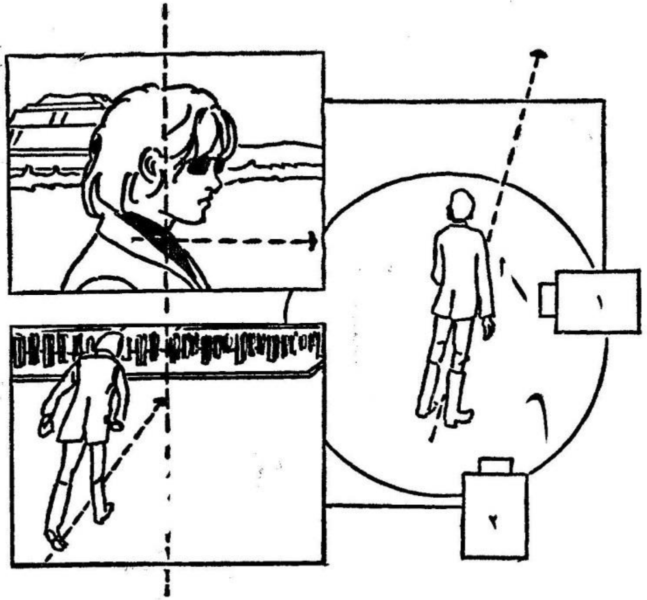
[illegible] اللقطتين لقطة كاملة ، وتم استخدام منتصف الشاشة لكى [illegible] الحركة عند القطع .

الحالة الثانية والأربعون

[illegible] الآن حالة تكون الحركة فى اللقطة الأولى منها من منتصف الشاشة الى أحد الجانبين ، وتكون الحركة فى اللقطة الثانية منها من

الجانب الآخر الى منتصف الشاشة (شكل ٢٠٧) ، أى عكس الحالة السابقة .

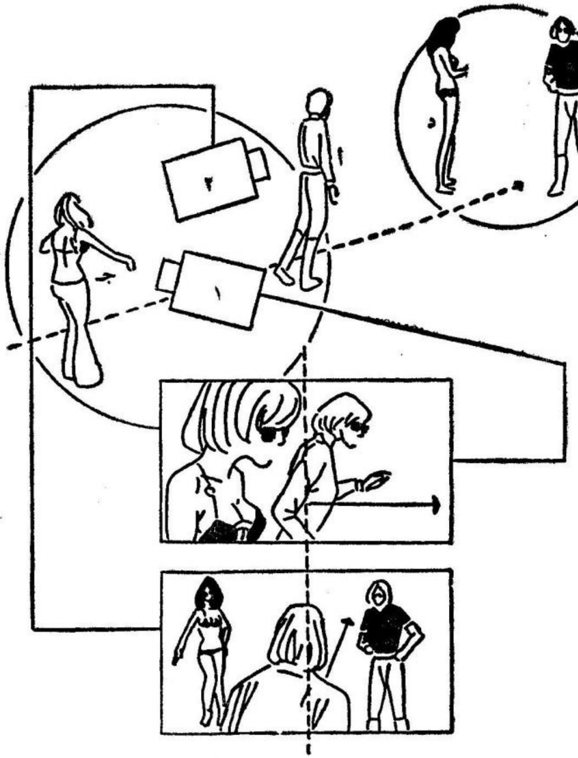
الممثل **أ** فى المنتصف ينظر الى اليمين ويتحرك الى اليمين ، وعندما يصل الى حد الشاشة الأيمن ، نقطع الى اللقطة الثانية من خلف الممثل ، بحيث يكون فى الجانب الأيسر يسير مبتعدا فى خط قطرى الى منتصف الشاشة .



شكل ٢٠٧ تنويعة أخرى لزاوية قائمة تغطى ممثلا يبتعد .

الحالة الثالثة والأربعون

يمكن للتغطية من وضعين للتصوير بينهما زاوية قائمة لحالة ممثل يمشى أو يجرى ، أن تستخدم للربط بين منطقتين مختلفتين من المكان . يسير الممثل **أ** عبر الشاشة (من المنتصف الى الجانب) فى اللقطة الأولى ، مبتعدا عن الممثلة **جـ** . ونجد **أ** فى منتصف الشاشة عند بداية اللقطة الثانية (وهى لقطة متوسطة وظهره يتجه نحونا ، ونراه من وسطه الى أعلى رأسه) ويسير مبتعدا فى خط قطرى تجاه اليمين الى الممثل **ب** . والممثلة **د** على الجانب الأيسر من الشاشة ، فى المستوى الخلفى تراقب حركة الممثل **أ** (شكل ٢٠٨) .



شكل ٢٠٨ الربط بين منطقتين مختلفتين من المنظر بتغطية حركة الممثل من وضعى تصوير على زاوية قائمة .

الحالة الرابعة والأربعون

نصل أخيرا الى حالة تقوم فيها ثلاثة أوضاع تصوير مختلفة (أحدها على زاوية قائمة مع كل من الوضعين الآخرين) بتغطية حركة رجل يجرى . ولهذا المثال خاصية واحدة : وهى أن الحركة فيه تتم فى منتصف الشاشة فى اللقطات الثلاث كلها (شكل ٢٠٩) .

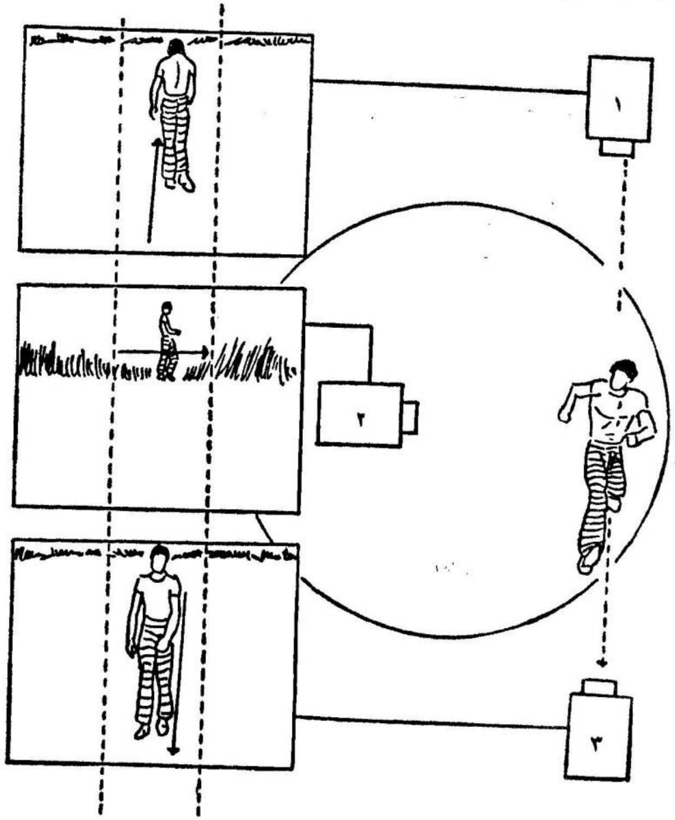
اللقطة ١ لقطة كاملة . سجين هارب فى منتصف الشاشة يجرى مبتعدا عنا (اتجاه محايد) فى منطقة منبسطة سبخة عارية .

اللقطة ٢ لقطة بعيدة . نرى السجين صغيرا جدا يجرى من اليسار الى اليمين فى المنطقة المتوسطة من الشاشة .

اللقطة ٣ لقطة كاملة . نراه صغيرا فى منتصف الشاشة ، يجرى ،

تجاه آلة التصوير ثم يتوقف ليلتقط أنفاسه فى المستوى الأمامى (فى لقطة متوسطة) •

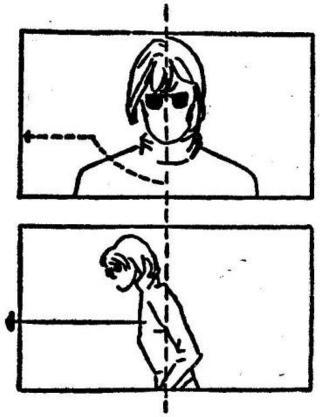
وحيث ان الحركة محصورة فى منتصف الشاشة فمن السهل على المتفرجين أن يتابعوا الحركة ، حتى ولو كانوا يشاهدون السجين فى حجم صغير جدا فى بعض الأحيان •



شكل ٢٠٩ وضع التصوير الثانى فى هذا المثال يقع على زاوية قائمة من الوضعين الآخرين • ويتم تسجيل حركة الممثل فى القطاع الأوسط من الشاشة فى اللقطات الثلاث •

الحركة عبر الشاشة

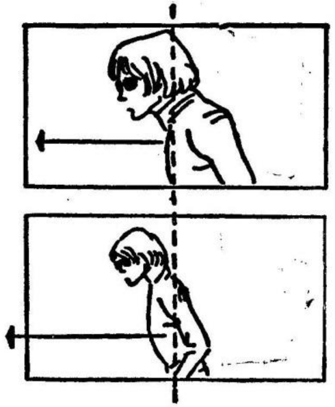
عندما نصل بين جزءين من حركة متصلة داخل حدود الشاشة ، فقد نستخدم الحركة عبر الشاشة لكى توضح وصول الممثل أو مغادرته ، كما يلى :



شكل ٢١٠ حركة عبر الشاشة كما نراها من وضعى تصوير يشتركان فى المحور المرئى •

الحالة الخامسة والأربعون

موقف بسيط : فى اللقطة الأولى يواجه الممثل (فى المنتصف) آلة التصوير ، ويستدير ويتحرك الى اليسار • ولا يخرج وجهه من الشاشة فى هذه اللقطة ، ولكن عندما يصل الى الحد الأيسر منها ، نقطع الى لقطة متوسطة يكون الممثل فيها الآن فى المنتصف يتحرك ليخرج من يسار الشاشة (شكل ٢١٠) •



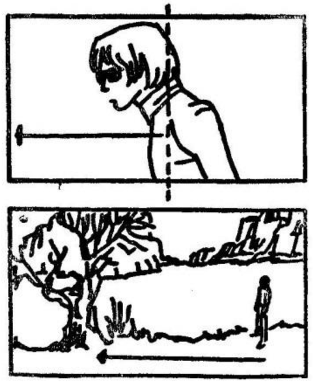
شكل ٢١١ هذا المثال يشبه المثال السابق ، انما يختلف عنه فى أننا نرى الممثل من جانبه فى اللقطة الأولى أيضا •

الحالة السادسة والأربعون

ويختلف المثال التالى (شكل ٢١١) عن سابقه فى مجرد أن الممثل **يبدو على الشاشة فى اللقطة الأولى من جانبه (بروفيل)** • وحركته هنا مماثلة لها فى اللقطة الأولى من المثال السابق ، بينما اللقطة الثانية هنا هى نفس اللقطة الثانية هناك •

الحالة السابعة والأربعون

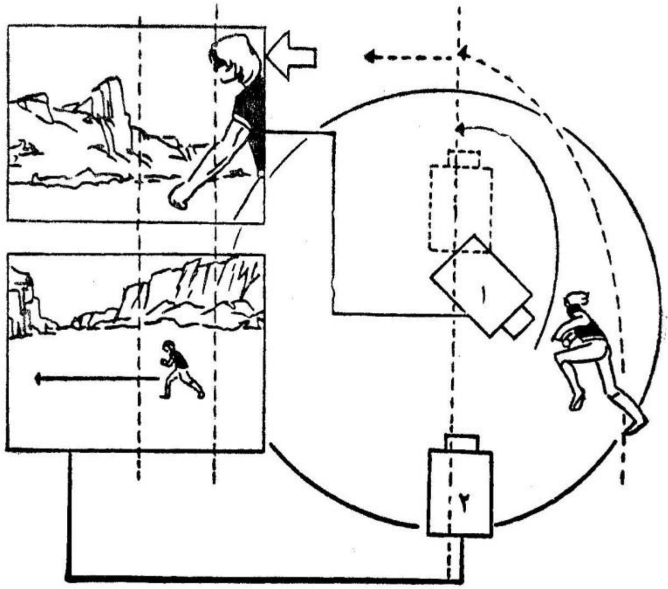
وتستخدم التنويعة القادمة (شكل ٢١٢) لقطة بعيدة فى اللقطة الثانية • بينما تبقى اللقطة الأولى كما هى فى المثال السابق• وعندما يصل وجه الممثل الى جانب الشاشة ، نقطع الى اللقطة البعيدة حيث يظهر الجسم البعيد للممثل فى يمين الشاشة وهو يسير ببطء تجاه الجانب الأيسر حيث يتوقف •



شكل ٢١٢ الاختلاف بين هذا المثال والمثالين السابقين هو استخدام لقطة بعيدة فى اللقطة الثانية • ولا يحتاج الممثل هنا لأن يخرج من اللقطة الثانية كما فى المثالين السابقين •

الحالة الثامنة والأربعون

ان فن مواءمة الحركة فى نفس الجزء من مساحة الشاشة داخل اللقطتين المتتاليتين ، يفيد أيضا فى الربط بين لقطة يتم تصويرها فى حركة أفقية بانورامية ولقطة تصويرها ثابت تسجل حركة الممثل عبر الشاشة (شكل ٢١٣) • ان الممثل يجرى فى اللقطة الأولى من اليمين الى اليسار ويظهر فى الجزء الأيمن من الشاشة فى لقطة متوسطة تتحرك أفقيا معه • وينسجم وضع جسمه فى نهاية هذه اللقطة الأولى عند القطع الى بداية اللقطة الثانية ، حيث نراه فى لقطة كاملة من آلة تصوير ثابتة • وهو يجرى فى اللقطة الثانية من اليمين الى اليسار الى أن يتوقف • وكلتا اللقطتين لهما نفس المحور المرئى • وغالبا ما يستخدم هذا الحل لانهاء حركة مشى أو جرى عبر الشاشة •



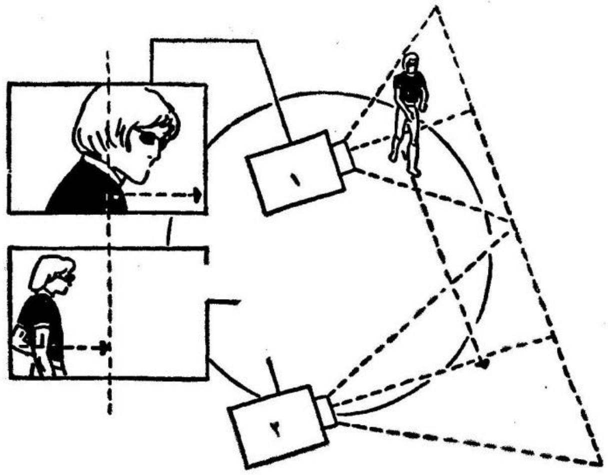
شكل ٢١٣ بالمحافظة على بقاء الممثل فى نفس القطاع من الشاشة يسهل علينا القطع بين لقطة الحركة الأفقية (بان) ولقطة الثبات بنعومة •

الحالة التاسعة والأربعون

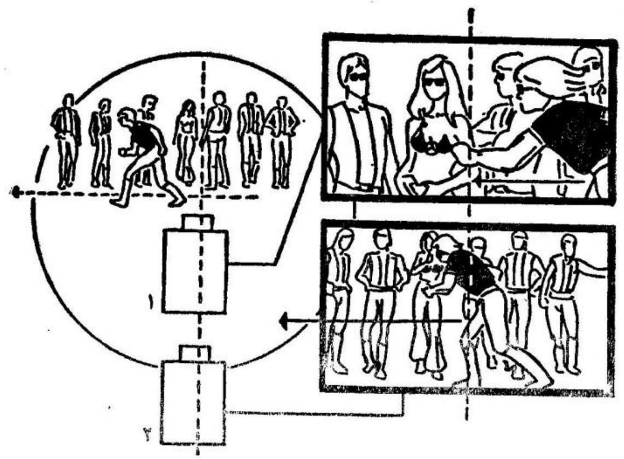
هنا يتم تصوير حركة الممثل الأفقية باستخدام جزءين متضادين من الشاشة ، لكن مع المحافظة على نفس الاحساس باتجاه الحركة • فى **اللقطة الأولى (لقطة قريبة)** يسير الممثل فى حركته من منتصف الشاشة الى يمينها قرب حافة الصورة • وفى اللقطة الثانية (لقطة كاملة) يسير الممثل من اليسار الى منتصف الشاشة ، ثم يتوقف (شكل ٢١٤) •

الحالة الخمسون

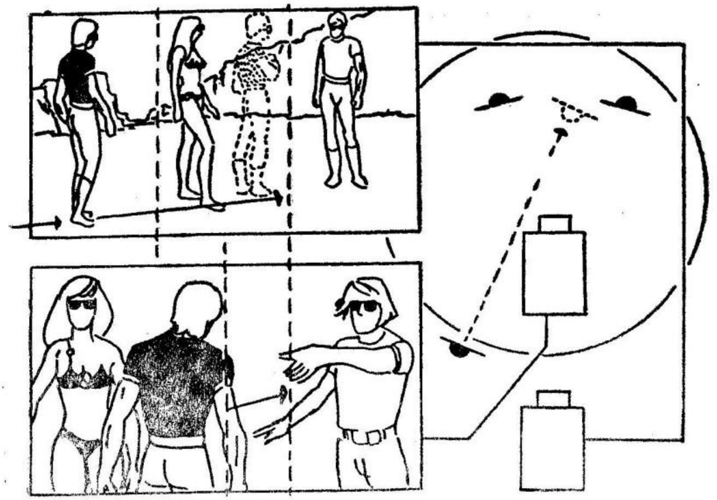
نستخدم هنا جزءين متتالين من الشاشة : من جانب الشاشة الى المنتصف ، ومن المنتصف الى الجانب الآخر ، بحيث يكون لهما نفس المحور المرئى • ويوضح شكل ٢١٥ شخصا من جانبه أمام مجموعة يبدأ فى مغادرة المكان فى اللقطة الأولى المتوسطة ويتحرك من يمين الشاشة الى منتصفها • ثم نقطع الى لقطة كاملة للمجموعة وهو يتحرك أمامها من منتصف الشاشة الى يسارها حتى يخرج من الصورة •



شكل ٢١٤ تغطية حركة الممثل الأفقية من وضعى تصوير متوازيين تستخدم فيهما كل لقطة مساحة مختلفة من الشاشة • يتحرك الممثل فى اللقطة الأولى من المنتصف الى الجانب ، ويتحرك فى اللقطة الثانية من الجانب الآخر الى المنتصف •



شكل ٢١٥ تغطية حركة الممثل الافقية من جانب الى المنتصف فى اللقطة الأولى ، ومن المنتصف الى الجانب الآخر فى اللقطة الثانية • وتشترك اللقطتان فى محور مرئى واحد •



شكل ٢١٦ تتكرر حركة الممثل فى قطاع صغير من الشاشة فى اللقطة الثانية لانهاء وصول الممثل المتحرك •

الحالة الحادية والخمسون

نتناول هنا وصول الشخص المتحرك نفس التناول السابق ، ولكن فى ترتيب معكوس : انه يتحرك (فى لقطة كاملة) من يسار الشاشة الى منتصفها ، وفى اللقطة الثانية يتحرك (فى لقطة متوسطة أو قريبة) من المنتصف الى اليمين ، ولا يحتاج الأمر هنا سوى لخطوة واحدة أو خطوتين من المشى • وهناك تنويعة خفيفة يتم الحصول عليها بتكرار الحركة خلال جزء صغير من الشاشة ، وذلك بأن يدخل الممثل الصورة من أحد جانبيها ويسير ثلثى عرض الشاشة (شكل ٢١٦) • ثم نقطع الى لقطة قريبة من نفس المحور المرئى ، حيث يتحرك الممثل من منتصف الشاشة الى الجانب الآخر فى الجزء المتبقى من الشاشة •

والتكرار فى اللقطة الثانية يتم فى الثلث الأوسط من مساحة الشاشة •

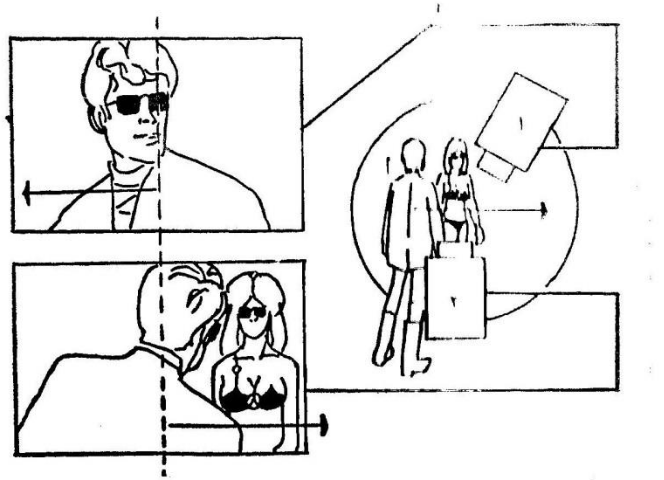
الحالة الثانية والخمسون

لقد تم تصوير كل حالات الحركة عبر الشاشة التى فحصناها حتى الآن من وضعين للتصوير لهما نفس المحور المرئى ونفس الاحساس باتجاه الحركة فى اللقطتين • الا انه يمكننا أن نستخدم زاويتين للتصوير

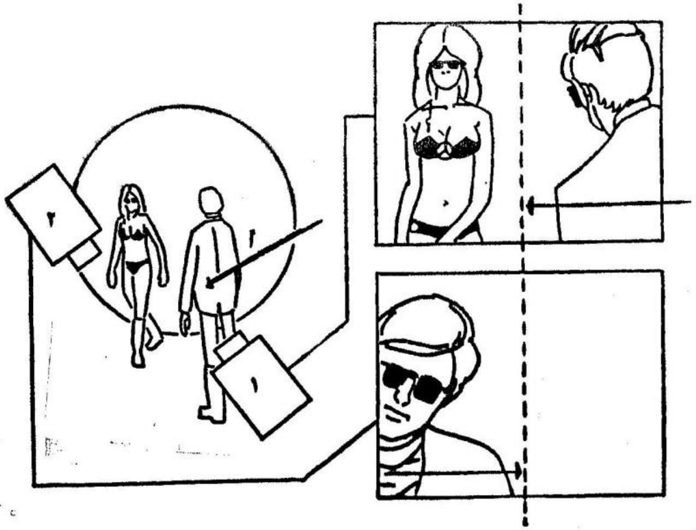
عكسيتين خارجيتين ، أو أن نجمع بين زاوية خارجية وأخرى داخلية كبدائل لما سبق • وفى شكل ٢١٧ يتحرك الممثل أ فى اللقطة الأولى ليغادر المكان من منتصف الشاشة الى اليسار • وعندما يصل الى حافة الصورة نقطع الى اللقطة الثانية فى وجهة نظر عكسية حيث يتحرك الممثل أ من المنتصف الى اليمين حتى يخرج من الصورة •

وفى حالة وصول الممثل ينعكس الموقف • فهو يدخل الصورة فى اللقطة الأولى وينهى حركته فى اللقطة الثانية (شكل ٢١٨) •

وهذه الوصفة تقدم لنا الممثل من ظهره فى لقطة ومن وجهه فى الثانية ، وبناء على هذا ، اذا ظهر من جانبه (بروفيل) فان الاتجاه المضاد لن يؤدى الى تأثير سلس فى مرحلة التركيب • ويعود هذا الى أن مركز الاهتمام فى الوضع الجانبى يتحرك الى الأمام ، أى أمام الممثل ، وبعرض الحركة فى نصفين متضادين من الشاشة فان مركز الاهتمام سوف يتحول فجأة من جانب الى الآخر ، محطما مبدأ المحافظة على الاتجـــاه داخل الشاشة • أما اذا كان الممثل المتحرك يعطينا ظهره خلال نصف الحركة ، ويواجه آلة التصوير فى النصف الثانى ، فان مركز الاهتمام يبقى فى منتصف الشاشة • وبالتالى ، فالوصفة ذات أوضاع التصوير من الجانب ، يلزمها تقديم اتجاه محايد للحركة (شكل ٢١٩) أو فترة توقف pause (ص ٣٠١) عند القطع بين اللقطتين •



شكل ٢١٧ [illegible] من زاويتى تصوير عكسيتين • وتبدو حركته [illegible] فى اتجاهين متضادين •



شكل ٢١٨ وصول ممثل كما نراه من حركتين متضادتين على الشاشة • يتحرك فى اللقطة الاولى من [illegible] الجانبين الى المنتصف ، وفى اللقطة الثانية يتحرك من الجانب المضاد الى المنتصف : واللقطة الثانية لقطة عكسية داخلية •

الحالة الثالثة والخمسون

ويمكن لمواءمة حركة أحد أطراف الجسم أن تفيد أحيانا عند الجمع بين لقطتين متعارضتين من زاويتين عكسيتين (شكل ٢٢٠) •

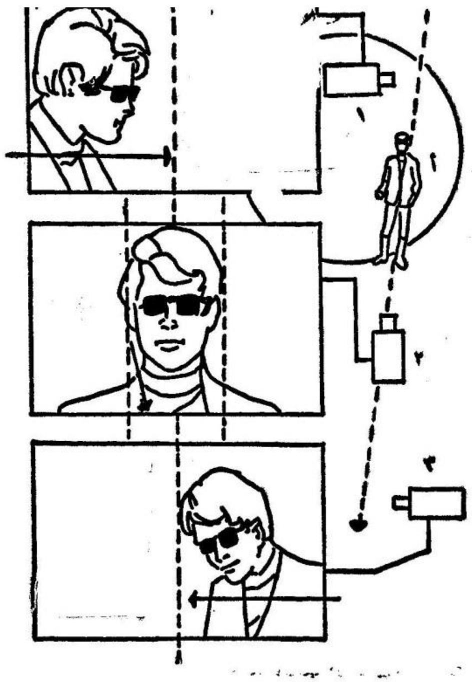
الفتاة (الى اليمين) تصفع الرجل (الى اليسار) على وجهه ، وعندما [illegible] يدها الى وجهه نقطع الى اللقطة الثانية حيث تكتمل حركة يد الفتاة •

لقد انعكس وضعهما الآن ، ومع هذا فالقطع بين اللقطتين سلس لأن [illegible] اليد فى هذا المشهد كانت فى اتجاه متصل •

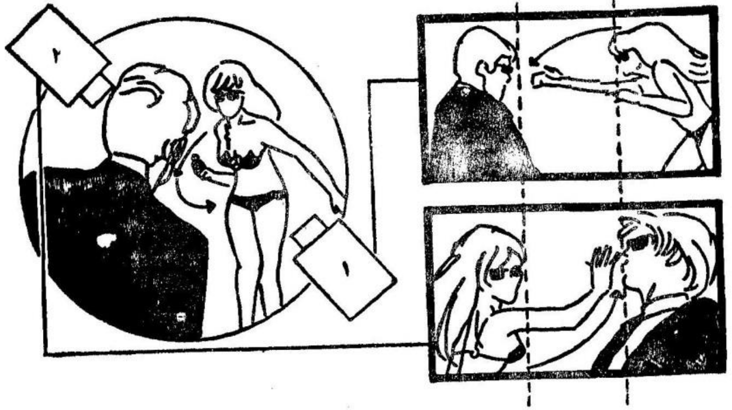
● المرور من أحد الأبواب أو المداخل

الحالة الرابعة والخمسون

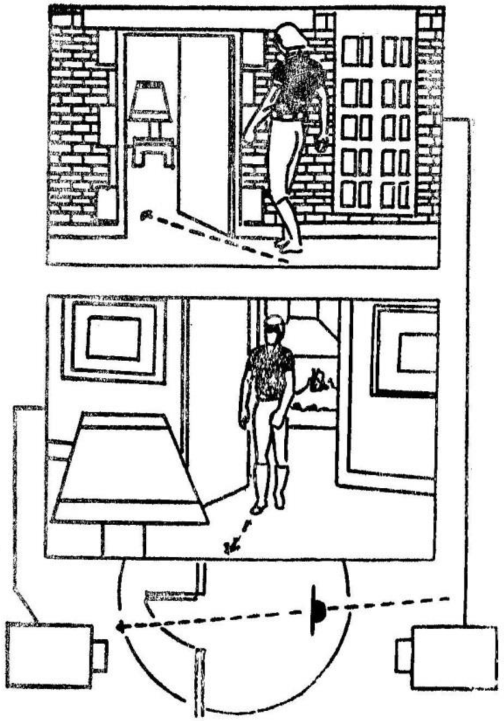
[illegible] هى احدى الحركات الأكثر ظهورا فى الأفلام السينمائية • [illegible] السليمة هى أن يبقى وضعا آلة التصوير فى الداخل [illegible] نفس الجانب من خط الحركة • وتصبح النتيجة كما يبدو [illegible] ٢٢١ •



شكل ٢١٩ لقطة مندرجة بها حركة ذات اتجاه محايد تندرج بين لقطتين متعارضتين لنعومة الانتقال من جانب من خط الحركة الى الجانب الآخر . وهكذا نرى الحركة مستمرة على الشاشة بالرغم من الاتجاهين المتضادين فى لقطتى ١ و ٣ .



شكل ٢٢٠ الاحساس المستمر باتجاه الحركة . نجد فى هذه الحالة ان مرجحة يد الفتاة وهى تتقدم لتصفع الرجل على وجهه ، تحجب الانتقال الفجائى لكلا الشخصين بين مساحات الشاشة عند القطع من اللقطة الأولى الى الثانية .



شكل ٢٢١ طريقة عرض ممثل وهو يمر من أحد الأبواب باستخدام مبدأ المثلث لأوضاع التصوير . نلاحظ ان كلا من وضعى التصوير يقع على نفس الجانب من خط الحركة .

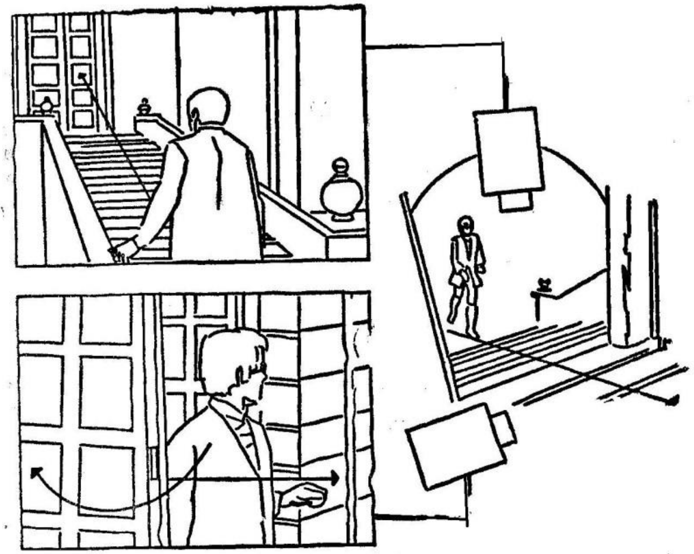
الحالة الخامسة والخمسون

اذا تم اختيار حل غير منتظم من قصده ، فان قسمى الحركة يصبحان فى اتجاهين متضادين ، لأن وضعى آلة التصـــوير أصبحا فى الجانبين المتضادين من خط الحركة (شكل ٢٢٢) .

ويبدو هذا الحل أكثر حيوية على الشاشة ، خاصة اذا كانت الحركة تتم من خلال باب مفتوح فى كلتا اللقطتين . أما اذا كان على الممثل أن يفتح الباب فان هذه الحركة تسهل القطع من لقطة الى اللقطة التى تليها . وتساعد حركة اليد نصف الدائرية على اخفاء تغيير الاتجاه .

الحالة السادسة والخمسون

ويهتم بعض مركبى الأفلام باختصار الوقت عندما يقدمون لنا ممثلا يمر من باب عليه أن يفتحه . ويقدم لنا **بيتر هانت** مركب فيلم « **الاصبع**



شكل ٢٢٢ معالجة غير عادية لعبور عتبة الباب •

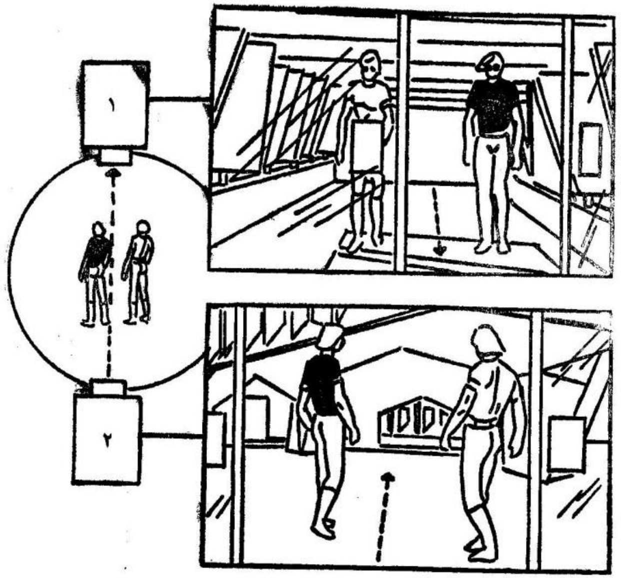
الذهبية » (١٩٦٤) فى المشهد الأول من ذلك الفيلم جيمس بوند وهو فى زى الضفادع البشرية راكعا فى قاع صهريج كبير • ويضغط جيمس بوند على زرار سرى فيفتح باب محجوب عن الأعين • قطع • جيمس بوند داخل الصهريج يقفل الباب وراءه ويتقدم الى الأمام ليثبت متفجرات على براميل النيترو جلسرين • لقد تم استبعاد حركة عبور الباب ، اذ لا نرى الا الجزء الأول منها والجزء الأخير فقط ، وبذا حذف مركب الفيلم الوقت الذى تستغرقه حركة لا قيمة لها دراميا •

وعلى العكس ، اذا كان فتح البـاب سيتم فى موقف درامى مهم ، يلزم التركيز على تأخير فتح الباب بقدر الامكان ، دون الاضرار بوقع المشهد •

وفى بعض الحالات ، نستخدم فترة توقف عند بداية اللقطة الثانية ، حيث نرى الباب ثابتا لعدة ثوان من الداخل • ثم ينفتح ونرى الممثل الذى كان يقترب منه فى اللقطة الأولى ، نراه وهو يمر منه الآن •

الحالة السابعة والخمسون

اذا رأينا شخصين يسيران معا الى باب مفتوح فى اتجاه محايد ، فان وضعهما على الشاشة سوف ينعكس عندما نقطع الى اللقطة العكسية من



شكل ٢٢٣ ممثلان يبتعدان فى اتجاه محايد يتبادلان المساحة من الشاشة فى اللقطة الثانية وهما يقتربان من آلة التصوير •

أجل النصف الثانى من الحركة (شكل ٢٢٣) •

الحالة الثامنة والخمسون

يحدث نفس تبديل الأوضاع اذا كان أحد الشخصين يقف قريبا من الباب ينتظر اقتراب الشخص الآخر ودخوله الحجرة • ويكون لحركة الشخص المتحرك اتجاه محايد فى كلتا اللقطتين • ويفضل أن يكون وضعه على الشاشة متوائما بقدر الامكان (فى المنتصف) بحيث نرى الشخص الذى ينتظره على أحد جانبى الشاشة ، ثم على الجانب الآخر فى اللقطة التالية ، بينما يظل الشخص المتحرك فى منتصف الشاشة •

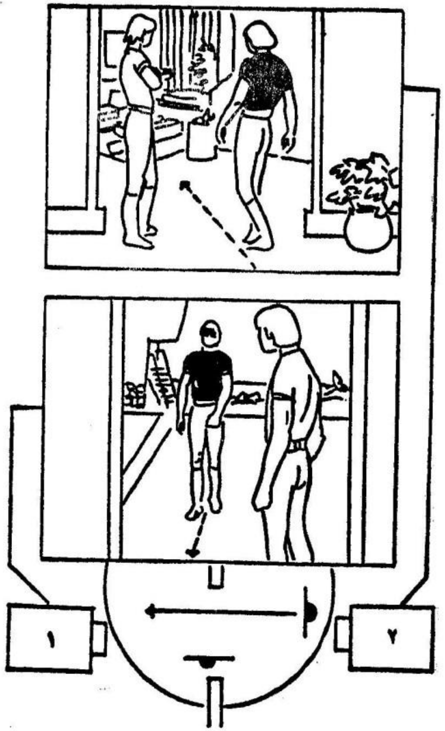
الحالة التاسعة والخمسون

نستخدم أحيانا فترة توقف عندما يدخل ممثل من باب مغلق • نراه فى اللقطة الأولى يصل خارج الباب ويقف ليقرعه • وبعد القرع نقطع الى اللقطة الثانية ، حيث نرى الباب فقط من الداخل • واما أن يرد شخص ما من خارج الشاشة ليأذن للممثل فى الخارج بالدخول ، واما أن الممثل فى

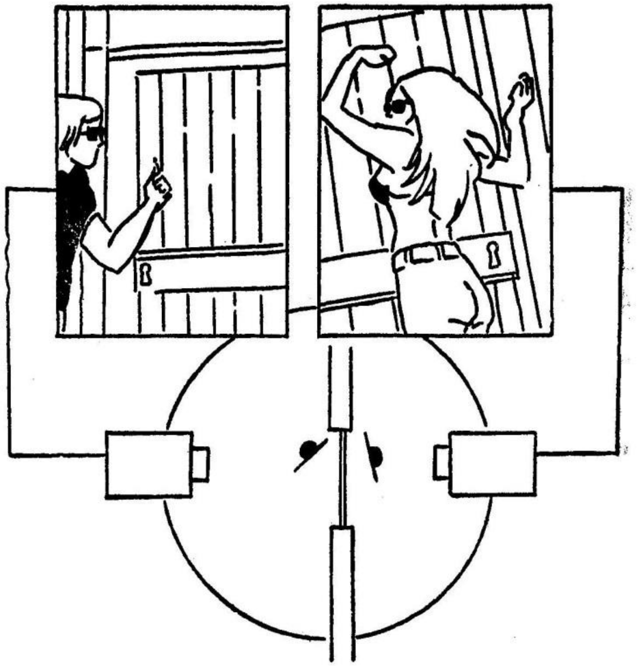
الخارج بعد مرور فترة توقف يفتح الباب ويدخل ٠ هذه الفترة من التوقف عند بداية اللقطة الثانية تفيد فى حجب التغيير فى اتجاه حركة الممثل ٠ ان المنظر الثابت للباب من الداخل ، بلا حركة على الاطلاق على الشاشة لمدة ثانية واحدة أو ثانيتين قبل فتح الباب ، هو الذى يعطينا فترة التوقف المرئية ٠

الحالة الستون

وبما أننا نفحص الحالات التى تتضمن وجود باب ، فلنبتعد للحظة واحدة لنعود الى تغطية شخصين ثابتين يقف كل منهما على جانب مختلف من باب مغلق غير شفاف ٠ ولكى نحصل على الاحساس بأنهما يتكلمان معا ، يلزم أن تكون اللقطتان فى اتجاه متضاد ٠ وهكذا نحصل على الاحساس بوجود علاقة بينهما من خلال الحاجز القائم ، عندما يكون على



شكل ٢٢٤ عكس وضع الممثل على الشاشة عندما يتحرك ممثل مقتربا من ممثل ثابت يراقبه وهو يمر بجواره ٠



شكل ٢٢٥ تضاد اتجاه النظرة عندما يكون الممثلان على جانبين مختلفين من باب مغلق ، ضرورى للربط بينهما مرئيا على الشاشة ٠

الشخصين أن يتحدثا معا من خلال باب لا يتمكن أى منهما من فتحه ٠ ويوضح شكل ٢٢٥ مثالا لهذا الموقف ٠ لاحظ أن أحد الشخصين ينظر الى اليمين ، بينما الشخص الموجود على الجانب الآخر من الباب ينظر الى اليسار (أى الى طرف الشاشة الذى يدير الشخص الآخر ظهره ناحيته) ٠

● ملخص قصير

يمكننا تلخيص أهم النقاط التى تناولناها فيما سبق كما يلى :

١ ــ تقسم الحركة الى قسمين على الأقل ٠

٢ ــ يتم القطع من لقطة الى التى تليها أثناء الحركة نفسها ٠

٣ ــ تغيير المسافة بين آلة التصوير والشخص (أو الشىء) المتحرك يتم عند القطع ٠

مسار ما ·

٥ ـ هناك فى حالة الحركة فى نفس الوضع ثلاث تنويعات فقط لمبدأ المثلث فى أوضاع آلة التصوير لتسجيل حركة غير متصلة ، وهى اللقطات العكسية وعلاقة الزاوية القائمة والمحور المرئى المشترك · أما فى حالة الحركة فى مسار ما فلدينا كل التنويعات الخمس ·

٦ ـ كل الوصفات المعروضة يمكن عكسها ، اذ يمكننا أن نغير اللقطة ١/ اللقطة ٢ لتصبح اللقطة ٢/ اللقطة ١ ·

٧ ـ لكى نصور أجزاء الحركة يلزمنا أن نقسم الشاشة الى قسمين أو ثلاثة أقسام ·

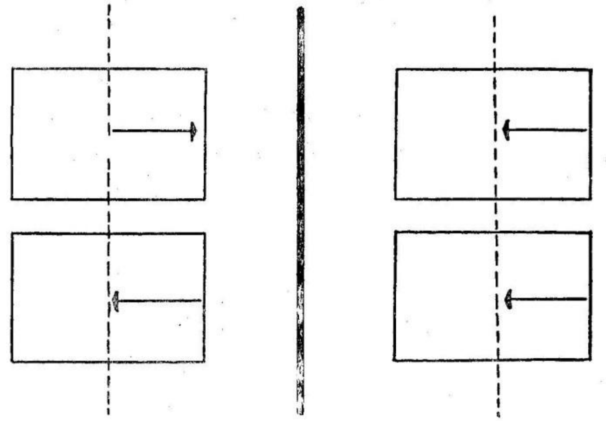
٨ ـ تغطى كل لقطة جزءا واحدا من الحركة ·

وهناك ثلاث قواعد عامة تنطبق على العرض الحيوى للحركة المتصلة المقسمة الى لقطتين ، تستخدم كل منهما نفس نصف مساحة الشاشة :

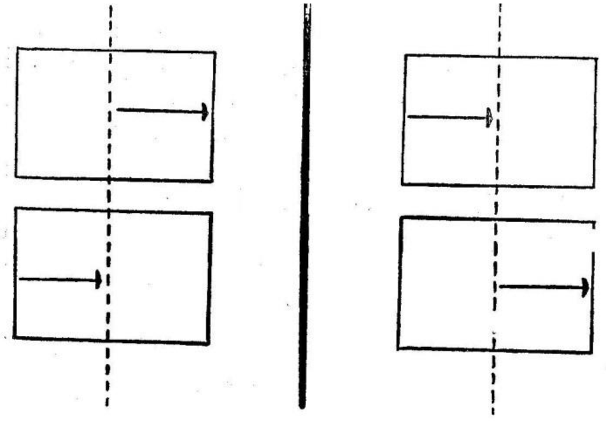
ـ أن تتكرر الحركة فى نفس الجزء من الشاشة ، سواء تم هذا فى نفس الاتجاه أو فى الاتجاه المضاد (شكل ٢٢٦) ·

ـ أن تبدأ الحركة فى المنتصف وتنتهى عنده ، أو تبدأ من أحد الجانبين وتنتهى عند الجانب الآخر (شكل ٢٢٧) ·

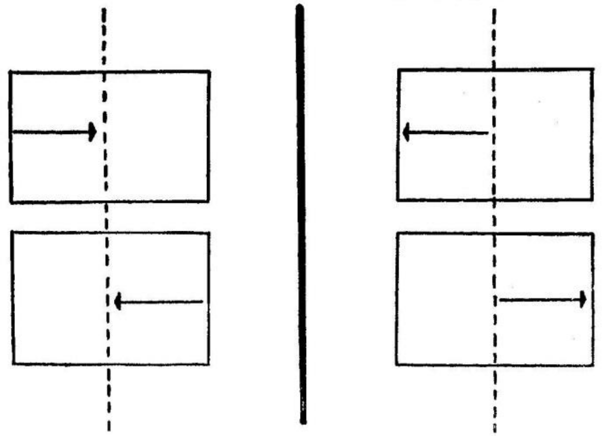
ـ أن تلتقى الحركة فى منتصف الشاشة أو تتباعد عنه (شكل ٢٢٨) ·



شكل ٢٢٦ تكرار الحركة فى نفس القطاع من الشاشة ، سواء فى نفس الاتجاه أو فى الاتجاه المضاد



شكل ٢٢٧ تبدأ الحركة فى المنتصف وتنتهى عند المنتصف ، أو تبدأ من أحد الجانبين وتنتهى عند الجانب الآخر



شكل ٢٢٨ تتجمع الحركة عند منتصف الشاشة أو تتباعد عنه

● تفضيل شخصى

يفضل بعض مخرجى الأفلام ومركبيها الاقتصار على الحركة التى تقدمها « الحركة داخل الشاشة » · فيتم تركيب الحركة المصورة بحيث ألا تخرج من الشاشة فى اللقطة الأولى وتعود اليها فى الثانية ·

ويجد هؤلاء السينمائيون ان الاقتراح بان تتجه حركة الشخص من منتصف الشاشة الى أحد جانبيها ، أو العكس ، هو الأقوى تأثيرا والأكثر اقتصادا عن السماح للشخص بأن يخرج فعلا من أحد جانبى الشاشة • ولا يهم فى هذا الأمر مدى سرعة الشخص المتحرك ، فالعلاقة كما هى أيا كان الشخص أو الشىء المتحرك •

وسوف تحصل ، باستخدام هذا المعيار مع الوصفات والأمثلة السابق فحصها حتى الآن ، على انتقال سريع واقتصادى وحيوى ، من لقطة الى التى تليها ، عند تسجيل حركة كاملة متصلة لممثل أو حيوان أو عربة •

والبديل هو أن يدخل الشخص الشاشة وأن يخرج منها ، وهذا هو ما سنتناوله فى الفصل القادم •

١٢
التحرك الى داخل اللقطة والى خارجها

بهذه الوسيلة يترك الشخص المتحرك الشاشة تماما أو جزئيا فى اللقطة الأولى ، ثم يدخل الشاشة مرة أخرى (أو لا يدخل) فى اللقطة الثانية • ولكن هناك بديلين فى اللقطة الثانية : أن يدخل الشخص الشاشة مرة ثانية من الجانب المضاد للجانب الذى خرج منه ، أو أن يكون موجودا أمامنا فى اللقطة الثانية ، اما فى منتصف الشاشة أو فى أحد الجانبين •

وتنطبق هنا القواعد الثلاث الأساسية التى لخصناها فى نهاية الفصل السابق ، باستثناء حالة التعديل الذى تتضمنه اطالة الحركة نفسها ، بحيث تدخل الشاشة أو تخرج منها بالكامل •

وفى حالة خروج الحركة من الشاشة يلزم أن يتم القطع عقب خروج الشخص المتحرك مباشرة :

١ ـ يتم القطع عندما يبدأ الشخص فى الخروج من الشاشة جزئيا

٢ ـ تستمر اللقطة بعض الصور (الكادرات) عقب خروج الشخص •

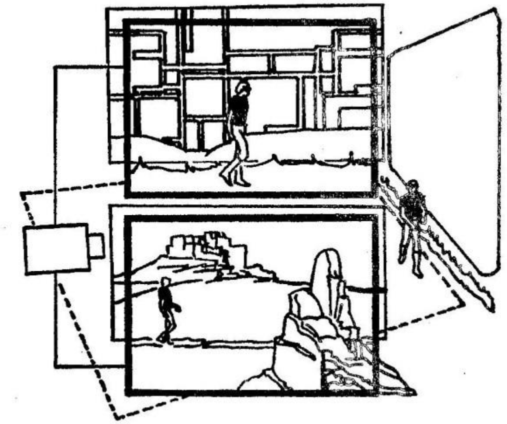
وتنعكس الحلول فى حالة دخول الشخص الى الشاشة • ونجد باستخدام التغطية بالتصوير من زوايا المثلث (ص ٢٤) ، أنه يمكن هنا تطبيق كل تنويعاته الخمس : زوايا عكسية خارجية ، وزوايا عكسية داخلية ، وزوايا قائمة ، وأوضاع تصوير متوازية ، ومحور مرئى مشترك للقطتين متتاليتين أو أكثر •

● أقسام متعددة

اذا كانت الحركة قصيرة فيكفينا تقسيمها الى قسمين مرئيين يوضحان بداية الحركة ونهايتها • واذا كانت الحركة ممتدة ومتكررة فان تغطيتها فى لقطة واحدة تكون عادة حلا هزيلا جدا • والأفضل أن نقسمها الى ثلاثة أو أربعة أقسام ، أو أن ندخل لقطة مقتطعة بين بداية الحركة ونهايتها ، وبذا نختصر وقت الحركة قليلا دون أن نسبب اى ارتباك للمتفرجين •

ان الحركة المتكررة قد تضعف القصة باضافة اطالة لها دون أى معنى متميز أو تفصيل مفيد · واذا كان علينا أن نحافظ على طول حركة ممتدة فيجب أن نمنحها بعض الجودة المرئية لتبرير استخدامها ، بالرغم من أن هذا قد يبدو أحيانا كتحايل مفتعل فى الاخراج · ان الحركة التى يخرج فيها الشخص من الشاشة فى لقطة ويعود اليها فى اللقطة التالية ، تجمع معا أماكن منفصلة بطريقة طبيعية ومن السهل تنفيذها كانتقال مقنع بين مكانين منفصلين ·

ويوضح شكل ٢٢٩ رجلا يسير أمام مبنى فى اللقطة الأولى وأمام منظر طبيعى لجبل فى المستوى الخلفى فى اللقطة الثانية · وهذا المبنى وهذا الجبل قد تفصل بينهما محيطات ، ولكن حركة الممثل على الشاشة توحى بأنهما قريبان من بعضهما · واذا تم تصوير هذا المشهد داخل الأستديو فقد يكتفى الممثل بأن يسير أمام شاشة العرض الخلفى back projection أو أمام خلفية زرقاء من أجل طريقة الساتر المتحرك travelling matte ·



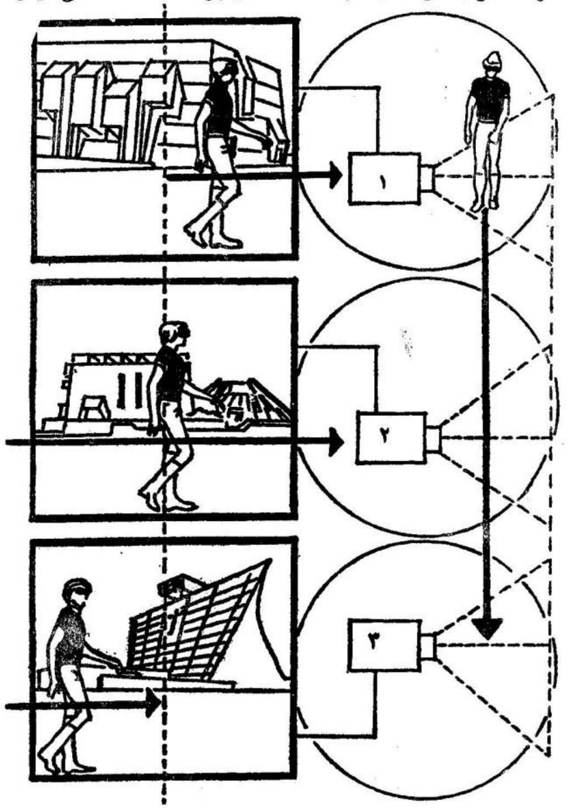
شكل ٢٢٩ عندما يعبر الممثل أفقيا أمام موقعين مختلفين فانه يوحى الينا بأن الموقعين قريبان من بعضهما ، بصرف النظر عن المسافة الفعلية التى تفصل بينهما ·

الحركة فى ثلاثة أقسام

يمكننا تغطية حركة الشخص الذى يتحرك من مساحة الى أخرى بثلاثة أوضاع تصوير متوازية تسجل أقساما بعيدة من حركة متصلة · ويخرج هذا الشخص من المساحة التى يشغلها لينتقل خلال الحيز الذى

يتوسط بين القاعدة التى تحرك منها والمساحة التى يصل اليها ، حتى يتوقف أخيرا فى المكان المقصود لنهاية رحلته · ويوضح شكل ٢٣٠ هذه الحالة التى نغطيها ببساطة من ثلاثة أوضاع تصوير تقع على خط مواز لخط حركة الشخص · وهكذا تسجل آلات التصوير لقطات تقع على نفس المسافة من الشخص المتحرك ·

ونرى فى اللقطة الأولى حركة تشغل نصف عرض الشاشة من منتصفها الى جانبها ، حيث يخرج الشخص من الشاشة · وفى اللقطة الثانية يدخل الشخص الشاشة من الجانب المضاد ، ويعبر الشاشة وهو يبدو بجانبه لآلة التصوير حتى يخرج من الشاشة من الجانب المقابل ، بعد أن عبر كل عرض الشاشة · وفى اللقطة الثالثة يدخل الشخص الشاشة مرة أخرى من الجانب المضاد ويعبر الشاشة حتى يتوقف فى



شكل ٢٣٠ حركة الممثل الأفقية تغطيها ثلاثة أوضاع تصوير متوازية وكلها لقطات كاملة ·

منتصفها • وهكذا تقوم حركة عبور كامل للشاشة محصورة بين حركتي عبور لنصف الشاشة بتسجيل المسار كله • وأحد التعديلات التى يمكننا ادخالها على هذا التصرف هو أن نغير من المسافة بين الشخص وآلة التصوير • وأقوى تأثير درامى يمكننا الحصول عليه هو أن نختار وضع التصوير الأوسط ونرجع به الى الوراء بحيث نحصل على أوضاع تصوير عند رؤوس مثلث وبحيث تكون آلات التصوير الثلاث موجهة الى الأمام مباشرة •

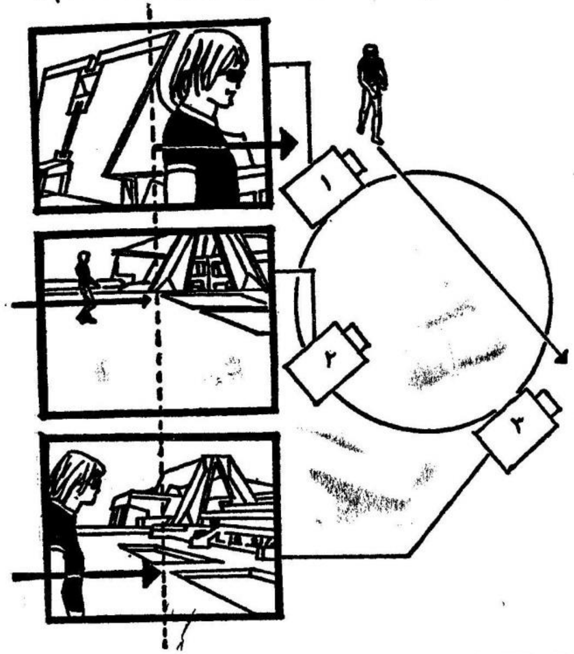
وتسجل آلتا التصوير الموجودتان عند طرفى خط الحركة مغادرة الشخص ووصوله ، بينما تسجل آلة التصوير الوسطى :

١ – الحيز المتوسط بين المغادرة والوصول ،

٢ – أو الحيز المتوسط مع منطقة الوصول أو منطقة المغادرة ،

٣ – أو الحيز جميعه ، بحيث تتضمن اللقطة منطقة المغادرة والحيز المتوسط ومنطقة الوصول •

(ويمكن تقسيم الشاشة الى قسمين أو الى ثلاثة أقسام) •



شكل ٢٣١ عندما يبتعد وضع آلة التصوير الأوسط الى الوراء فانه يكشف لنا عن المكان الذى يهدف الممثل الى الوصول اليه قبل أن يتم ذلك •

الحالة الأولى

يوضح شكل ٢٣١ الاحتمال الأول المذكور عاليه • فاللقطتان الأولى والأخيرة عبارة عن لقطتين قريبتين تسجلان المغادرة (بداية الحركة) والوصول (نهاية الحركة) • أما اللقطة التى تقطع بينهما فهى لقطة كاملة نرى فيها الممثل وهو يدخل الشاشة من أحد جانبيها ليسير الى منتصفها فقط • وهو ومكان الوصول موجودان فى قسمين متقابلين من الشاشة •

وفى هذا المثال الذى نفحصه نحصل على تكرار للحركة فى نفس الجزء من الشاشة فى كل من اللقطتين الأخيرتين • وتركيب هذه اللقطات أمر سهل للغاية • ففى اللقطة الأولى ، بمجرد أن يخرج الممثل بأكمله من الشاشة (أو يكاد) نقطع الى اللقطة الثانية حيث يدخل الشاشة من جديد من الجانب المضاد ويتحرك الى المنتصف • وعندما يصل الى المنتصف نقطع الى اللقطة الثالثة حيث يدخل الممثل مرة أخرى فى الشاشة ثم يتوقف •

ويعرض هذا الجمع بين اللقطة القريبة / اللقطة الكاملة / اللقطة القريبة ، الممثل وهو ينتقل من منطقة الى منطقة • وتعمل اللقطة الوسطى كنوع من لقطات اعادة التأسيس (وغالبا ما تستخدم لهذا الغرض) بأن تقدم لنا المنطقة التالية التى يتجه اليها الممثل ، أو أن تقدم لنا المنطقتين المتجاورتين معا •

الحالة الثانية

عندما تظهر المنطقتان المتلاصقتان فى نفس اللقطة ، فان الشاشة تنقسم الى ثلاثة أقسام ، وتكون هاتان المنطقتان على اليسار وعلى اليمين ، وتترك القسم الأوسط من الشاشة لحركة الممثل الرئيسى •

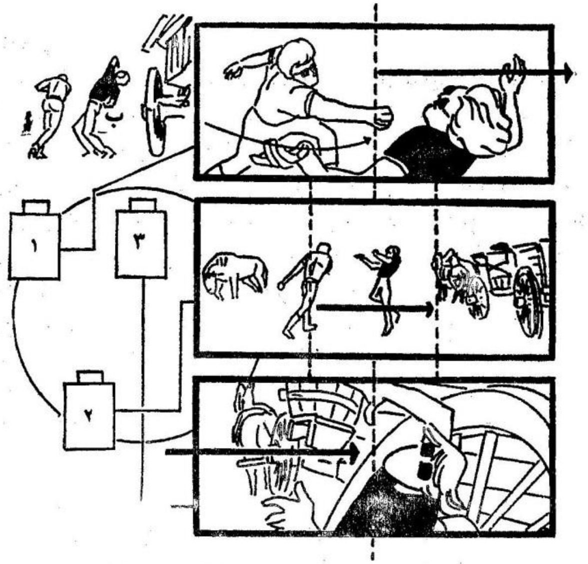
وفى هذه الحالة تكون هناك الحركة الوسطى وحدها فى مساحة الصورة (شكل ٢٣٢) • ويتم تركيب اللقطات كما يلى :

اللقطة ١ لقطة قريبة • الممثل **أ** يضرب الممثل **ب** على فكه ، ويدفعه الى خارج الشاشة من اليمين •

اللقطة ٢ لقطة كاملة • الممثل **أ** واقف الى اليسار • والممثل **ب** يترنح الى الوراء فى منتصف الشاشة • وهناك عربة الى اليمين •

اللقطة ٣ لقطة قريبة • الممثل **ب** يدخل الشاشة من اليسار وهو يترنح الى الوراء ويصطدم جسمه ضد عجلة العربة ، فيتوقف بعنف •

ويزداد التركيز على العنف فى اللقطتين الأولى والثالثة بالقطع المفاجىء الى وجهة نظر من بعيد •



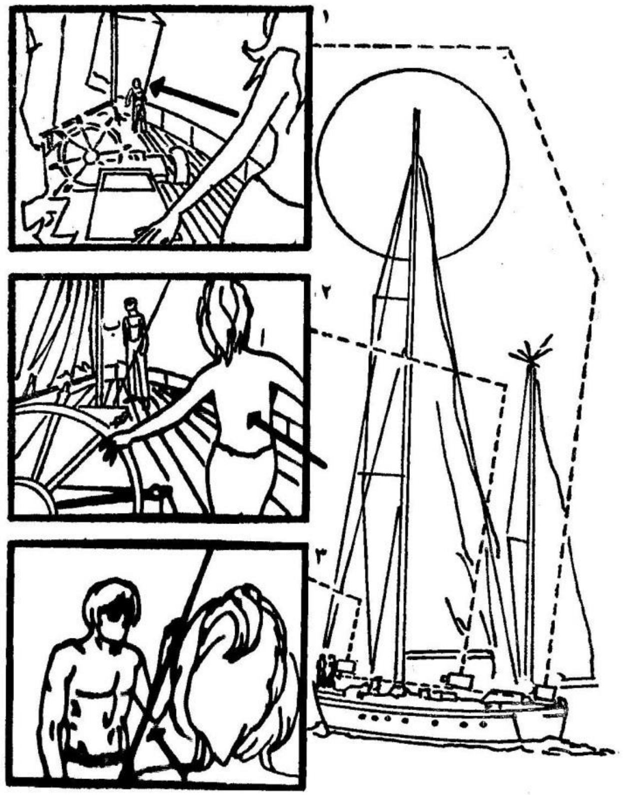
شكل ٢٣٢ فى هذه الحالة تتضمن اللقطة الوسطى المنطقتين داخل المنظر والمسافة التى تفصل بينهما لاعادة تأسيس المكان كله أمام المتفرجين • وتسجل اللقطتان ١ ، ٣ المغادرة والوصول على التوالى

الحالة الثالثة

فى الحالتين السابقتين كانت آلات التصوير الثلاث متوازية وعمودية على خط سير الممثل ، ولكن من الممكن أن تكون ثلاث الآلات على خط واحد يتفق مع خط السير • ويصبح لزوايا التصوير الثلاث محور مرئى مشترك ، ويتم تسجيل الحركة فى أقسام تنتقل وراء الممثل الذى يسير أو يجرى •

ويمكننا أن نحصل على تنويعة أخرى بالجمع بين الحركة داخل الشاشة والحركة التى تدخل الشاشة ، كما يتضح من شكل ٢٣٣ •

ويقع مكان آلة التصوير الأولى فى مؤخرة المركب الشراعى موجهة نحو مقدمة المركب • والممثل **أ** (الممثلة فى هذه الحالة) موجودة فى المستوى الأمامى وتبدأ فى السير تجاه الممثل ب فى المستوى الخلفى • وعندما تصل الى منتصف المسافة نقطع الى اللقطة الثانية من وضع ثان للتصوير على نفس المحور المرئى للقطة السابقة • وتدخل الممثلة **أ** من اليمين الى مجال الرؤية لوضع التصوير الثانى وتواصل السير تجاه الممثل **ب** • وعندما تصبح الممثلة **أ** مرة أخرى فى منتصف المسافة لما تبقى من مسارها ، نقطع الى وضع التصوير الثالث ، حيث تكون الممثلة **أ** قريبة من آلة التصوير وعلى يمين الشاشة ، وتستكمل مسارها الى الممثل **ب** •



شكل ٢٣٣ فى هذه الحالة تقع أوضاع التصوير الثلاثة على خط الحركة نفسه ، وتتقدم الى الامام أثناء ابتعاد الممثلة عنها فى طريقها الى هدفها

الحالة الرابعة

فى الحالة التى تم شرحها (شكل ١٢٢) [illegible] من منطقة قريبة من وضع التصوير الأول ، [illegible] الحصول على تنويعة على هذه الحالة عندما [illegible] من الممثل **ب** • ويمكن لهذه الحركة كلها أن [illegible] شىء فى المنتصف • والمثال التالى ، الموضح فى [illegible] مرة أخرى ثلاثة أقسام من الحركة تقع على محور [illegible]

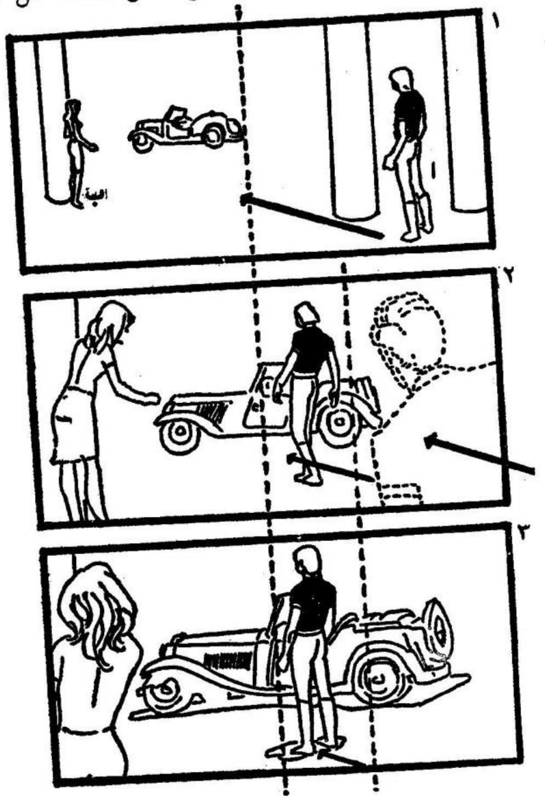
اللقطة ١ الممثل **أ** يتحرك من القسم الأيمن [illegible] قطع الى ••

اللقطة ٢ الممثل أ يدخل الشاشة من اليمين ويتوقف فى المستوى الأمامى وظهره فى اتجاهنا • وبعد لحظة يسير الى الأمام • انه يتحرك فى منتصف الشاشة •

اللقطة ٣ الممثل أ فى منتصف الشاشة يخطو خطوتين ثم يتوقف •

نجد فى هذا المثال أن الشخصين لهما مركز اهتمام واحد •• وهو السيارة الموجودة فى المستوى الخلفى •

واللقطات الثلاث تتقدم فى الحيز تجاه السيارة • ولقد تم استخدام طريقتين لوصل اللقطات فى هذا المشهد • استخدمنا فى الانتقال من اللقطة ١ الى اللقطة ٢ تكرار الحركة فى نفس المنطقة من الشاشة •



شكل ٢٣٤ مثال آخر لوجود أوضاع التصوير على خط الحركة نفسه • هنا يتحرك الممثل ا الى ما بعد الممثلة ب والى المستوى الخلفى • وتبقى الممثلة ب على الجانب الأيسر ثابتة وان كان جسمها يزداد حجما مع كل لقطة جديدة •

يتحرك الممثل أ فى القسم الأيمن من الشاشة فى نهاية اللقطة ١ وبداية اللقطة ٢ • وتم تطبيق طريقة أخرى لوصل اللقطتين ٢ و ٣ • لقد تمت مواءمة الحركة فى القسم الأوسط من الشاشة بكل دقة عند هذه النقطة • وبقيت الممثلة ب ثابتة فى مكانها فى كل اللقطات ، وأصبحنا نزداد اقترابا منها فى كل لقطة عن سابقتها ، بحيث نراها فى لقطة بعيدة فى الوضع الأول ، وفى لقطة متوسطة فى الوضع الثانى ، ثم فى لقطة قريبة فى المستوى الأمامى فى الوضع الثالث •

الحالة الخامسة

يمكن للحركة المقسمة الى ثلاث لقطات أن تستخدم تكرار نفس الجزء من الشاشة فى كل اللقطات الثلاث ، وأن تطبق علاقة الزاوية القائمة بين وضعى تصوير اللقطة ١ واللقطة ٢ ، وأن تعتمد على التقدم الى الأمام على محور مرئى مشترك بين اللقطة ٢ واللقطة ٣ •

ومشهد اللقطات الموضحة فى شكل ٢٣٥ يسهل تركيبه كما يلى :

اللقطة ١ يدخل الممثل أ من اليمين ويتحرك عبر الشاشة الى منتصفها • قطع الى ••

اللقطة ٢ وضـــع عكسى من زاوية قائمة • نرى الممثلة ب فى المستوى الخلفى الى اليسار • يدخل الممثل أ من اليمين ويتحرك بعيدا عنا فى خط قطرى تجاه المنتصف • وعندما يقترب من الممثلة ب ، قطع الى ••

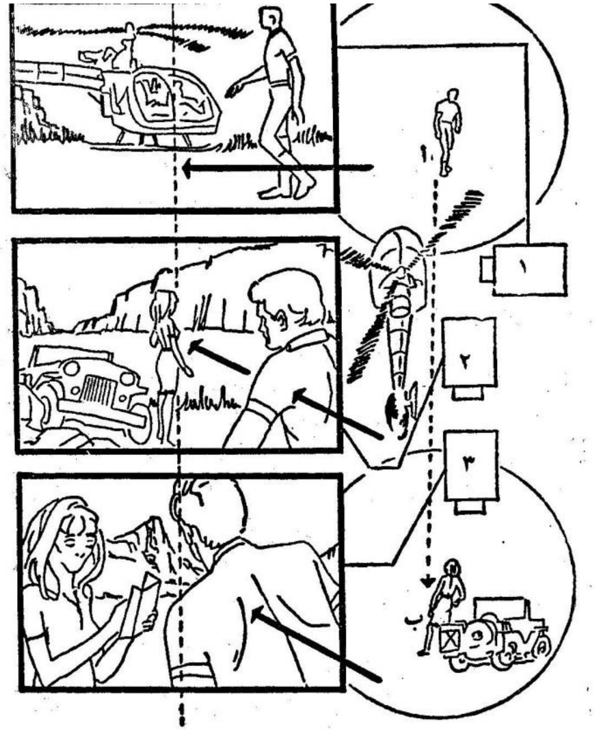
اللقطة ٣ لقطة قريبة للممثلة ب • نفس محور اللقطة السابقة • الممثلة ب الى يسار الشاشة • ويدخل الممثل أ من اليمين ويتوقف مواجها ب •

بتقسيم الحركة بهذه الطريقة ، يمكننا أن نعرض موقعين مختلفين وكأنهما متجاوران فى الواقع • ويتم هذا الايحـــاء بنجـــاح تام على الشاشة •

أما تقسيم الحركة المتصلة الى أربعة أقسام أو خمسة فانه يضايق المتفرج ولا يحقق الهدف من ورائه • ولكن اذا كانت المسافة كبيرة جدا فيمكننا أن نستخدم أربع لقطات كما هو موضح فى شكل ٢٣٦ •

ويمكننا أن نحصر الحركة فى نفس الجزء من الشاشة فى اللقطات الثلاث الأخيرة • ولكن هدفنا هو أن نجد وصفة للتركيب توحى بطول المســـار الذى يقطعه الممثل دون أن نعرض الحركة كلها التى تضايق المتفرجين وتبطىء من ايقاع القصة •

لهذا السبب تكفينا ثلاث لقطات فقط • وفى شكل ٢٣٦ يمكننا ان نستخدم لقطات ١ و ٢ و ٤ فقط • فى اللقطة الأولى يترك الممثل المتحرك

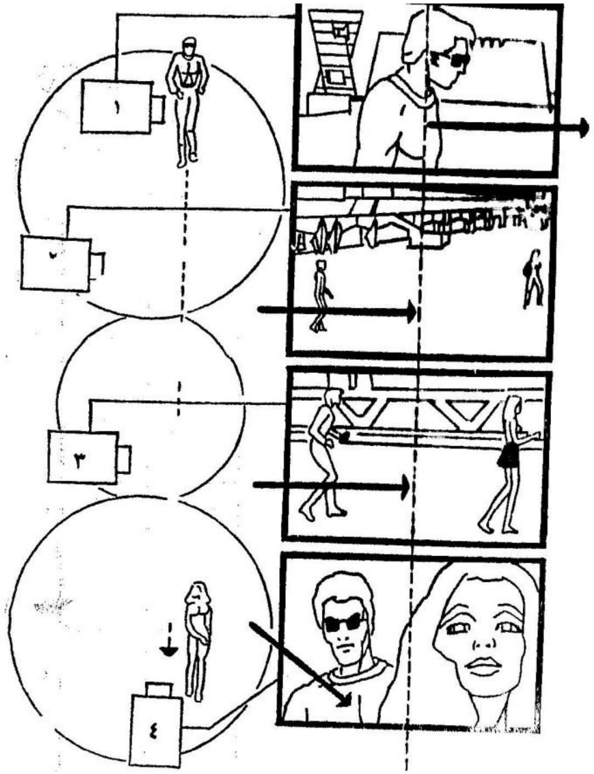


شكل ٢٣٥ يعتمد هذا المثال على تكرار نفس القطاع من الشاشة فى اللقطات الثلاث لحركة الممثل • والجمع بين لقطتى ١ و ٢ بزاوية قائمة ، وبين لقطتى ٢ و ٣ بالتقدم على نفس المحور المرئى ، سمح لنا بهذا التكرار فى الحركة •

منطقته • وفى اللقطة الثانية نراه صغيرا من بعيد وهو يعبر المساحة التى تفصله عن مكان الوصول الى اليمين ، حيث تنتظر الممثلة • وتبدأ اللقطة الرابعة فى عرض الممثلة المنتظرة وحدها على الشاشة لعدة صور (كادرات) ثم يدخل الممثل المتحرك الى الشاشة •

وطول الوقت الذى تبقى فيه الممثلة المنتظرة على الشاشة قبل وصول الممثل المتحرك ، هو الذى يوحى بطول المسار • وغالبا ما نلجأ الى ضغط الوقت عند استخدام هذه الطريقة • أما الحركة ذات الطبيعة المتكررة (مثل المشى أو الجرى) فتقل قيمتها الدرامية فى المواقف التى تهدف الى تحريك ممثل من مكان الى آخر •

ومن الممكن تقسيم الحركة العنيفة أو السريعة الى أربعة أقسام



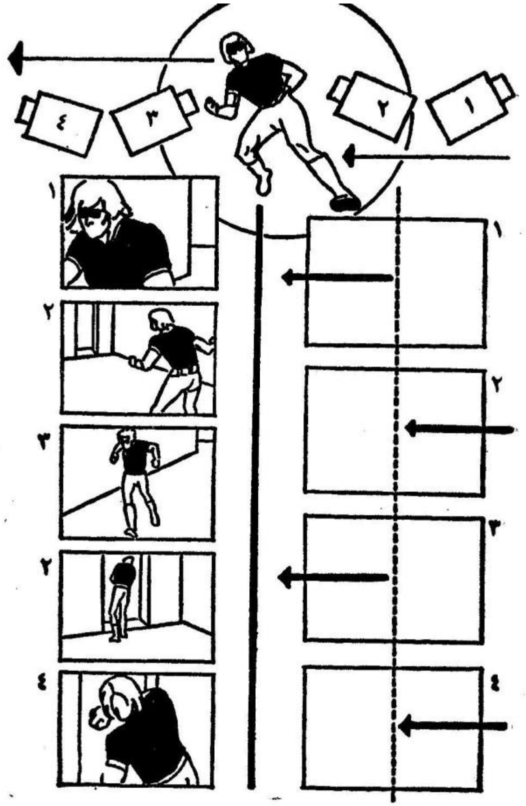
شكل ٢٣٦ استخدام اجزاء متعددة من حركة الممثل الممتدة • كما تكرر استخدام نفس القطاع من الشاشة فى اللقطات الثلاث الأخيرة •

أو خمسة للتأكيد مرئيا على العنف الذى تتضمنه الحركة نفسها • وتعتمد الحالة الموضحة فى شكل ٢٣٧ على اللقطات العكسية •

ففى لقطة الوضع ١ (وهى لقطة قريبة) يندفع الممثل أ الى الأمام بعنف ليخرج من الشاشة • وفى لقطة الوضع ٢ (وهى لقطة كاملة) يدخل الشاشة ويجرى تجاه المستوى الخلفى • وفى منتصف مساره [illegible] الى لقطة الوضع ٣ حيث نراه فى لقطة متوسطة فى منتصف الشاشة • ويتحرك الممثل بسرعة تجاهنا وهو يخرج من الشاشة •

وحصيلة هذه الحركة تتقبل ثلاثة حلول :

١ ـ أن نقطع لنعود للقطة من الوضع ٢ (لقطة كاملة) [illegible] الممثل حركته عندما يصل الى الباب ويضربه [illegible]



شكل ٢٣٧ استخدام أجزاء متعددة من حركة الممثل لتأكيد عنف هذه الحركة ٠

٢ ـ أن يصل الممثل بأن يدخل اللقطة القريبة المصـــورة من الوضع ٤ ٠

٣ ـ أن نجمع بين هذين الحلين الســـابقين لكى نختم الحركة ، مستخدمين لقطتين من كل من الوضع ٢ ومن الوضع ٤ بعد اللقطات الثلاث الأولى ٠

ويتضمن كل من الحلين الأول والثانى أربعة أقسام من الحركة ، بينما يعتمد الحل الثالث على خمسة أقسام تضم فيما بينها الحركة كلها ٠

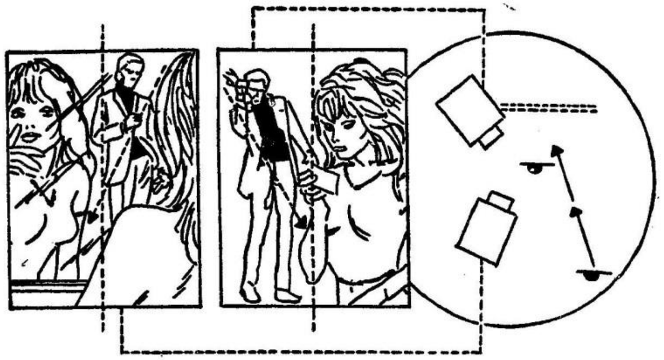
١٣

الممثل أ يتحرك تجاه الممثل ب

ان عدد التنويعات المرئية الممكنة لكيف يمكن لممثل أن يقترب من ممثل آخر أو من مجموعة من الممثلين عدد لا حصر له ٠ ونكتفى فيما يلى بوصف بعض الاقتراحات للمواقف الأساســـية والتى قد تفيد كمرجع لبعض الأفكار ٠

● تجميع الحركة

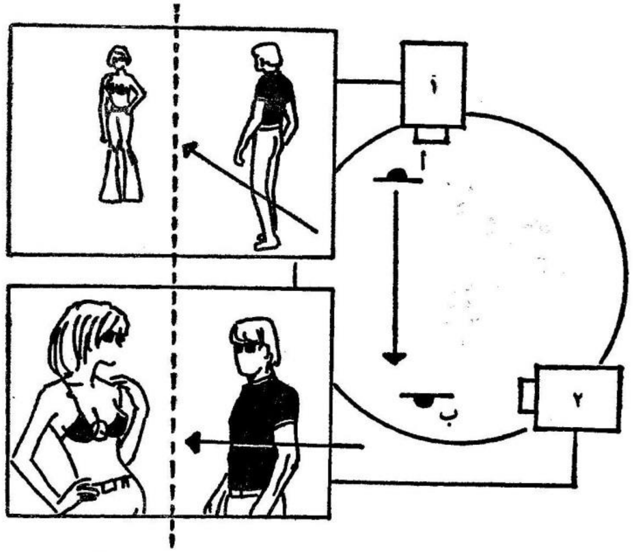
يتقدم الممثل المتحرك الى الأمام على الشاشة فى كلتا اللقطتين ، ولكن حركته فى اللقطة الأولى تكون من اليمين الى المنتصف فى الجانب الأيمن من الشاشة ، بينما نراه يتحرك فى اللقطة الثانية من اليسار الى المنتصف ٠ وبذا تتجمع حركة الممثل وتتركز تجاه منتصف الشاشة فى كلتا اللقطتين ، مع استخدام كلتا المساحتين اليمنى واليسرى من الشاشة على التوالى ٠ ووجود مرآة فى اللقطة الأولى يسمح لنا برؤية اتجاهين يتجمعان



شكل ٢٣٨ تجميع اتجاهين لحركة اقتراب واحدة تجاه الممثل الثابت ٠

لنفس الحركة الواحدة التى يقوم بها الممثل الذى يقترب ، بينما نرى الممثل الثـابت على نفس الجانب من الشـاشة فى كلتا اللقطتين (شكل ٢٣٨) ٠

واضافة مرآة أو أكثر فى احدى اللقطات له دائما تأثير سحرى على صانعى الأفلام ، لما توفره من فرص لترتيبات مرئية غير عادية على الشاشة ٠

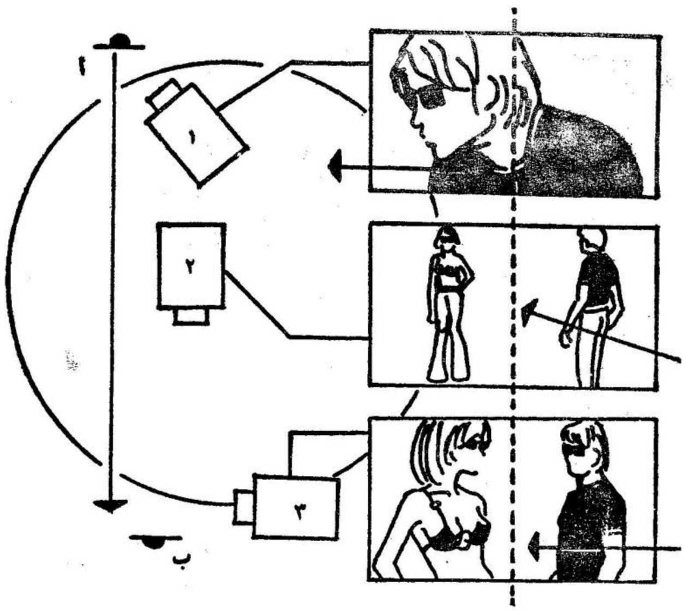


شكل ٢٣٩ احدى الوصفات الأكثر استخداما فى حالة الحركات قصيرة المدى ، عندما يكون ممثل يتحرك تجاه ممثل آخر ٠ وضعا التصوير تربط بينهما علاقة الزاوية القائمة ٠

أوضاع تصوير على زاوية قائمة

واذا كان لدينا وضعان لآلة التصوير تربط بينهما علاقة الزاوية القائمة فان أبسط حل للموقف هو الذى يوضحه شكل ٢٣٩ ٠ يبدأ الممثل أ ، وظهره الى آلة التصوير فى اللقطة الأولى ، فى التحرك بعيدا عنا تجاه الممثلة ب ٠ واللقطة الأولى عبارة عن لقطة كاملة ٠ ونغطى ثلثى الحركة خلال هذه اللقطة ومن هذه الزاوية ٠ ثم نقطع الى اللقطة الثانية ، وهى لقطة متوسطة ، حيث يدخل الممثل أ الشاشة من يمينها ويتوقف مواجها الممثلة ب ٠ وقد تكون الممثلة ب واقفة أو جالسة أو راقدة ٠

واختلاف المسافة بين آلة التصوير والممثل فى كلتا اللقطتين (من



شكل ٢٤٠ اللقطة الأولى هنا تطوير الى الأفضل عن المثال السابق ٠

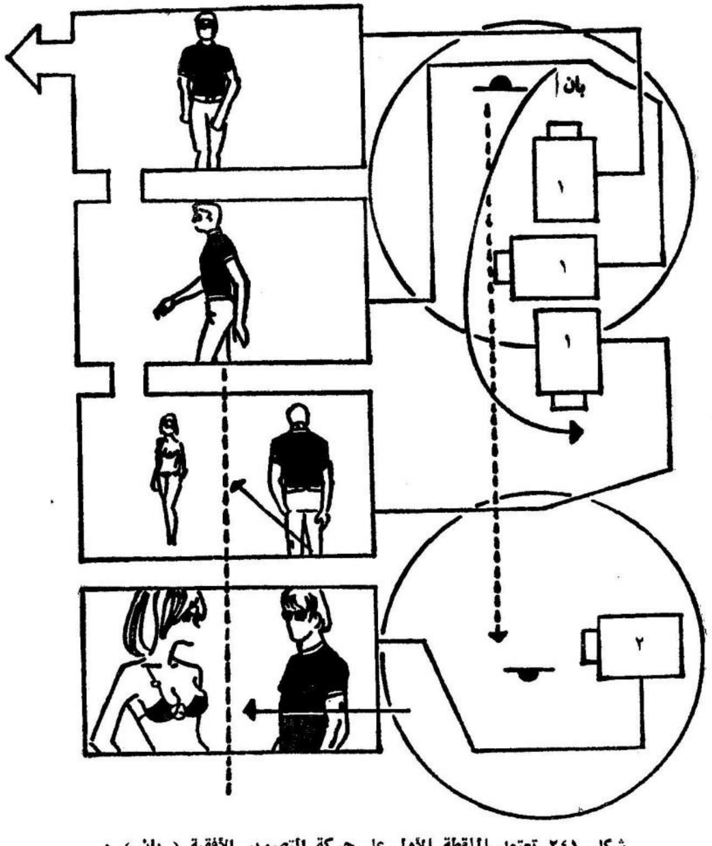
اللقطة الكاملة الى اللقطة المتوسطة أو القريبة) يضيف تنويعا مرئيا الى المشهد ٠ والممثل أ يتحرك طوال الوقت فى نفس الجزء من الشاشة ٠ وان كنا قد عرضنا الحركة من اليمين الى اليسار فى هذا المثال ، فان كل ما قلناه ينطبق لو كانت الحركة فى الاتجاه العكسى ، كما يتضح فى كل الأمثلة التالية ٠

وبديل لما سبق ، أو اضافة له ، هو عندما نرى بداية الحركة لأول مرة فى لقطة قريبة عكسية (شكل ٢٤٠) ٠

يبدأ الممثل أ فى الحركة فى اللقطة القريبة ١ حيث يخرج من الشاشة ، ليدخلها من الجانب الآخر فى اللقطة الكاملة ٢ ، ثم ينهى حركته بأن يدخل مرة أخرى فى اللقطة المتوسطة ٣ ٠ ويبدأ عدد من المواقف التالية أيضا بلقطة قريبة ٠

وهناك حل آخر وذلك بأن نجعل اللقطة الأولى لقطة استعراضية « بان » يسير الممثل فى مسار مستقيم يمس قوس الحركة البانورامية التى تؤديها آلة التصوير من وضع التصوير الأول (شكل ٢٤١) ٠

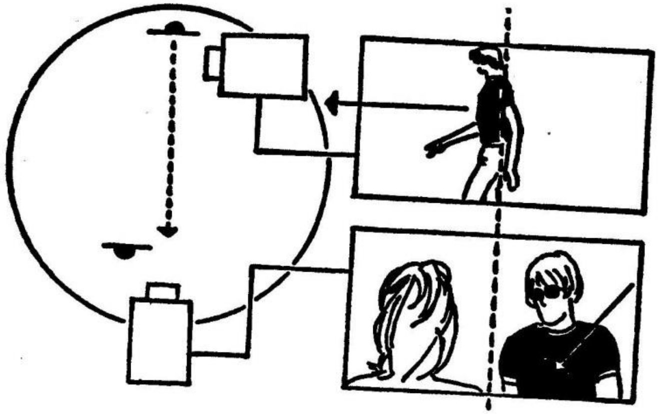
ويوضح الشكل حركة تصوير « بان » خلال ١٨٠ درجة فى اللقطة



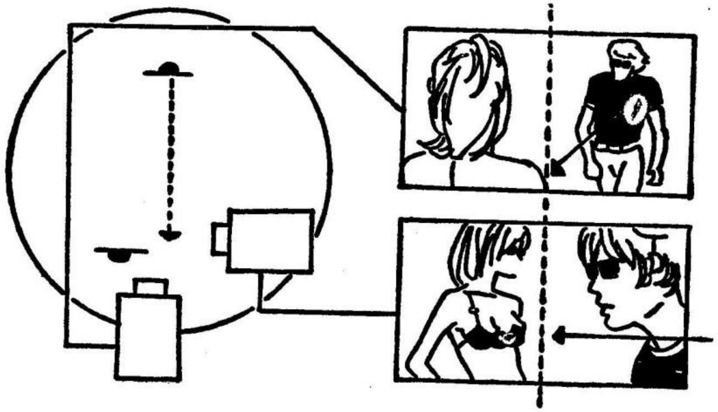
شكل ٢٤١ تعتمد اللقطة الأولى على حركة التصوير الأفقية (بان) ٠
وهذه تنويعة أخرى للوصفة الأساسية الموضحة فى شكل ٢٣٩ ٠

الأولى ٠ وهى تقدم لنا نفس ما تقدمه اللقطتان الأوليان فى شكل ٢٤٠ ٠

وفى الحالة الأولى التى فحصناها فى شكل ٢٣٩ ، والى حد ما فى الحالتين التاليتين (شكل ٢٤٠ و ٢٤١) ، كان الممثل المتحرك يبدأ سيره وظهره تجاه آلة التصوير وينهى سيره بأن يصل الى وضع من الجانب (بروفيل) ٠ ويستخدم شكل ٢٤٢ وضعى الزاوية القائمة لكى يقدم الممثل وهو يبدأ الحركة من وضع جانبى (بروفيل) وينهيها وهو مواجه لآلة التصوير ٠ ويمكن للممثل المتحرك أن يظهر أمام آلة التصوير فى اللقطة الثانية فى أى جزء من الشاشة ٠



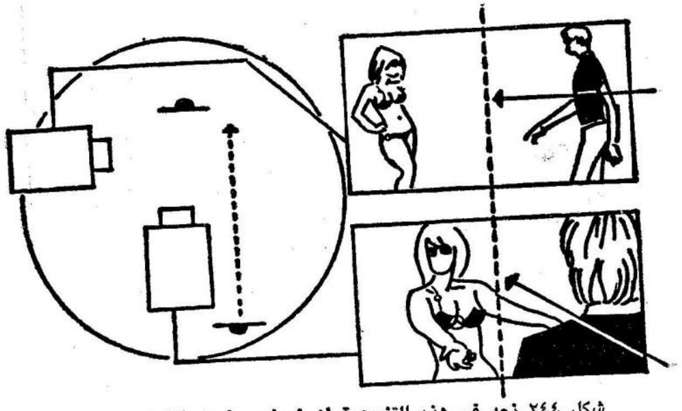
شكل ٢٤٢ فى هذه التنويعة للوصفة الأساسية وحيث يكون وضعا التصوير على زاوية قائمة ، يدخل الممثل المتحرك اللقطة الثانية مواجها آلة التصوير ، بدلا من أن يبدو من الجنب كما فى الأمثلة السابقة ٠



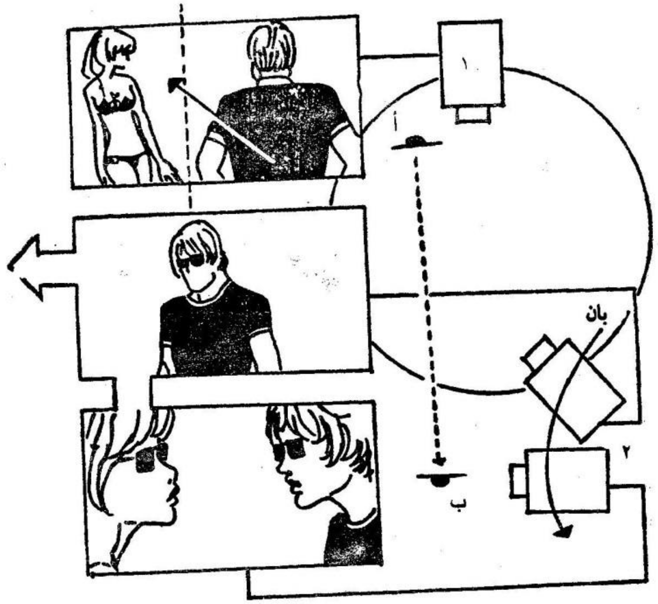
شكل ٢٤٣ فى هذا التناول للوصفة الأساسية نستخدم الممثل الثابت (أو الممثلة) كمحور للقطتين ، مع بقائه فى المستوى الأمامى فى كلتا اللقطتين ٠

وهناك احتمال آخر يعكس التنويعة التى فحصناها فى المثال السابق توا ٠ يتقدم الممثل المتحرك تجاه آلة التصوير فى اللقطة الأولى ، ثم ينهى حركته بعد أن يدخل الشاشة من وضع جانبى (شكل ٢٤٣) فى اللقطة الثانية ٠

أما شكل ٢٤٤ فيوضح حركة الممثل وجانبه تجاه آلة التصوير فى اللقطة الأولى ، ثم يكون ظهره تجاه آلة التصوير فى اللقطة الثانية ·



شكل ٢٤٤ نجد فى هذه التنويعة ان نموذج وضعى التصوير يتمم ذلك الموضح فى شكل ٢٤٣ ·

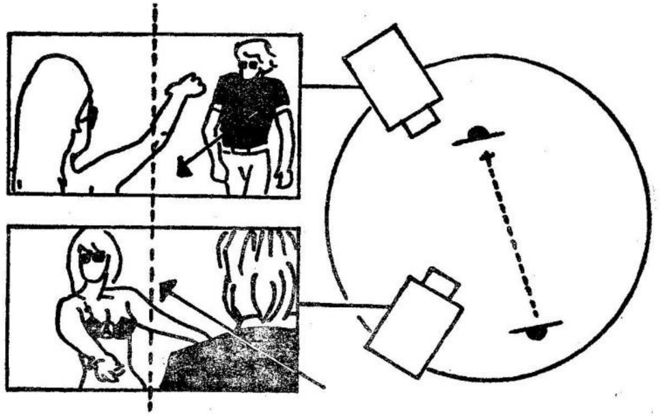


شكل ٢٤٥ ينحصر التغيير هنا عن الوصـفة الأساسية فى اللقطة الثانية ، حيث تقوم آلة التصوير بحركة أفقية (بان) ·

والحالة التى نراها فى شكل ٢٤٥ تعتمد على حركة تصوير أفقية « بان » فى اللقطة الثانية · ففى اللقطة الأولى نرى الممثل **أ** يتحرك بعيدا عنا متجها الى الممثلة **ب** فى المستوى الخلفى · وفى اللقطة الثانية يكون الممثل **أ** فى منتصف الشاشة (أو يدخلها من اليمين) وتتبعه آلة التصوير فى حركة « بان » قصيرة لتغطية نهـــاية حركته حتى يتوقف مواجها الممثلة **ب** ·

● زوايا التصوير العكسية

يوضح شكل ٢٤٦ التنويعة الأولى (والأكثر بســاطة) من عدة تنويعات تستخدم زوايا التصوير العكسية لتوضيح الحركة ·



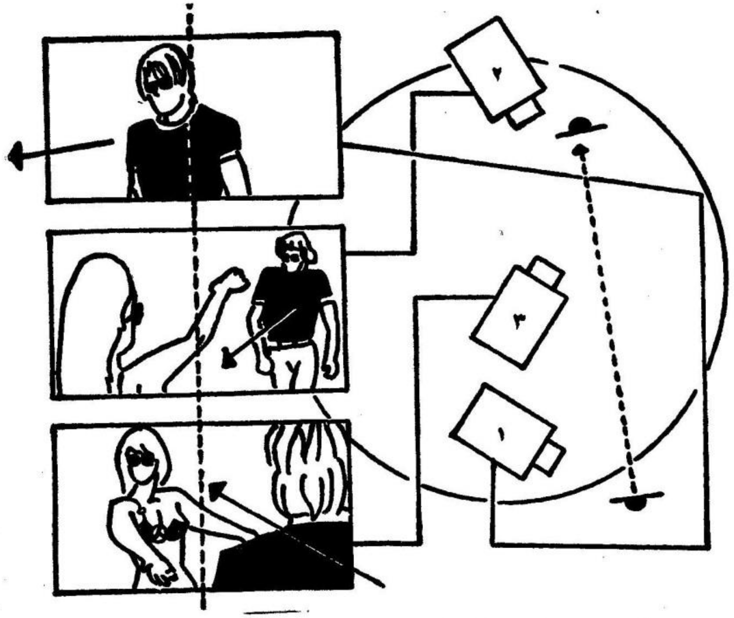
شكل ٢٤٦ تناول بسيط يعتمد على زاويتين عكسيتين خارجيتين ·

فى اللقطــة الأولى يسير الممثل تجاه آلة التصــوير ، ويدخل فى اللقطة الثانية وظهره تجاهنا · وبهذه الوصفة يمكننا أيضا أن نستخدم لقطة قريبة لكى نسجل بها بداية الحركة ، كما يتضح من شكل ٢٤٧ ·

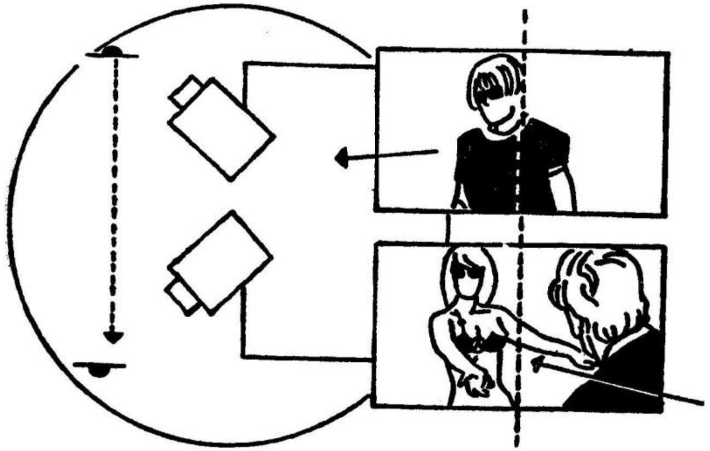
وكنا حتى الآن نقدم كلا الممثلين فى اللقطتين · ويمكننا أيضا أن نغطى مسار الممثل المتحرك باستخدام زوايا التصوير العكسية الداخلية ·

وكنا نستخدم هذه التنويعة من قبل لعرض مستهل الحركة فى بداية الوصفات الأخرى ، وان كانت لها قيمة كافية لكى نستخدمها وحدها ·

ونجد فى المثال الموضح فى شكل ٢٤٨ أن المسافة متساوية بين آلة التصوير والممثل فى كلتا اللقطتين ، وان كان من الممكن تنويع هذه المسافة ·



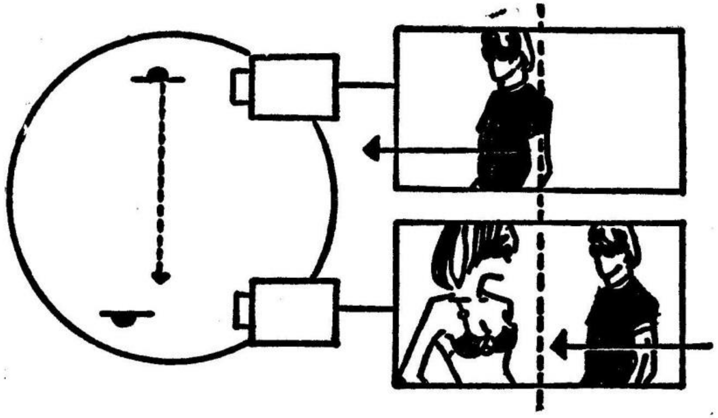
شكل ٢٤٧ فى اللقطة الأولى تطوير الى الأفضل يضاف الى التغطية من زوايا تصوير عكسية خارجية ، كما فى المثال السابق ٠



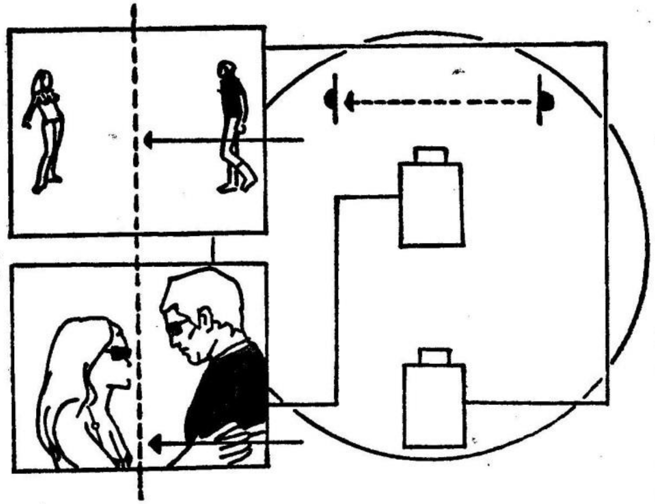
شكل ٢٤٨ فى هذه التنويعة ، نستخدم زاويتى تصـــوير عكسيتين داخليتين لتغطية الممثل أثناء حركته ٠

● أوضاع التصوير المتوازية

سبق أن فحصنا أوضاع التصوير المتوازية ببعض التفصيل عند تسجيل حركة ممثل عبر الشاشة ، بحيث نكتفى هنا بعرض مثال واحد فى شكل ٢٤٩ ، وهو الأكثر بساطة ٠



شكل ٢٤٩ استخدام آلتين للتصوير متوازيتين لتغطية حركة الممثل وهو يسير تجاه الممثل الثابت ٠



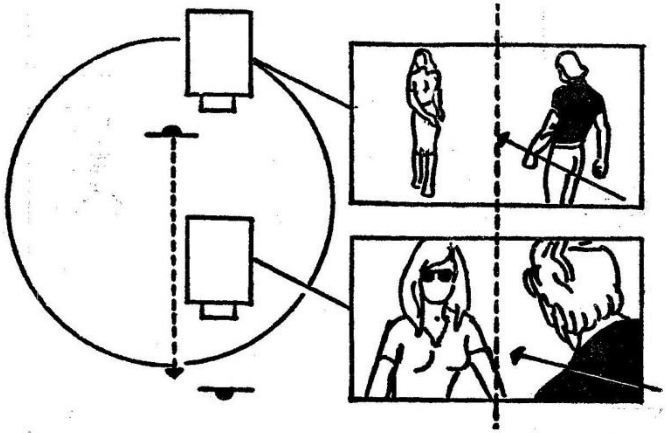
شكل ٢٥٠ نستخدم هنا آلتين للتصوير تشتركان فى المحور المرئى لتغطية الممثل المتحرك ٠

● المحور المرئى المشترك

أوضاع التصوير ذات المحور المرئى المشترك هى عماد الأمثلة التالية ٠ ويوضح شكل ٢٥٠ مثالا كثيرا ما نستخدمه ٠

والطريقة المستخدمة فى شكل ٢٥٠ يسهل تنفيذها وواضحة تماما فى تغطيتها المرئية للحركة ٠ ولا عجب اذن فى كثرة استخدامها ٠

ونجد هنا فى شكل ٢٥١ أن خط الحركة يسير موازيا لخط المحور المرئى لوضعى التصوير لتغطية هذه الحركة ٠



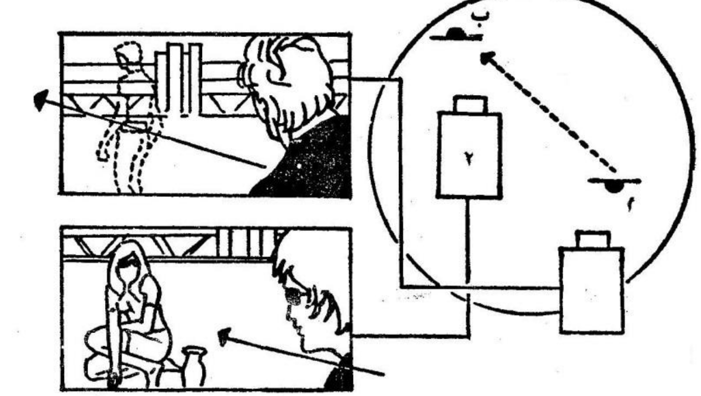
شكل ٢٥١ حركة فى اتجاه محايد تتم تغطيتها من وضعى تصوير يشتركان فى المحور المرئى ٠

وكانت نقطة الوصول فى الأمثلة السابقة (الممثلة ب) مرئية دائما أثناء اللقطتين أو ثلاث اللقطات التى قسمنا خلالها حركة الممثل أ ٠ أما فى الأمثلة التالية فانها ستظهر فقط فى اللقطة الثانية ٠ ويعود هذا الى حقيقة أن تغطية الحركة تتم فى خط قطرى عبر مجال الرؤية (شكل ٢٥٢) ٠

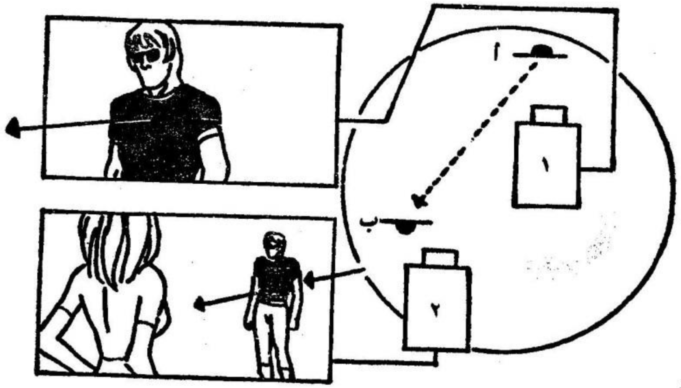
يتحرك الممثل أ فى اللقطة الأولى بعيدا عن آلة التصوير ، فى مسار مائل ، ويخرج من يسار الصورة ٠ ويدخل من يمين الصورة فى اللقطة الثانية ويتوقف مواجها الممثلة ب ٠ ونرى أ من ظهره فى كلتا اللقطتين ٠

وفى الحالة التالية نعكس موقف المثال السابق ٠ الممثل المتحرك هنا يواجه آلة التصوير فى كلتا اللقطتين (شكل ٢٥٣) ٠

فى اللقطة الأولى يتقدم الممثل أ تجاه آلة التصوير فى خط قطرى ويخرج من يســـار الشاشة ٠ ولدينا حلان من أجل اللقطة الثانية ٠ والممثلة ب تبدو فى المستوى الأمامى فى كلا الحلين ٠ واما أن يكون الممثل أ فى منتصف الجزء الأيمن متحركا نحونا ، أو أن يدخل من يمين



شكل ٢٥٢ فى اللقطة الأولى يتحرك الممثل أ بميل بعيدا عن آلة التصوير ليخرج من يسار الشاشة ٠ وفى اللقطة الثانية يدخل من اليمين ، وما زلنا نراه من ظهره ، ويتوقف مواجها الممثلة ب ٠



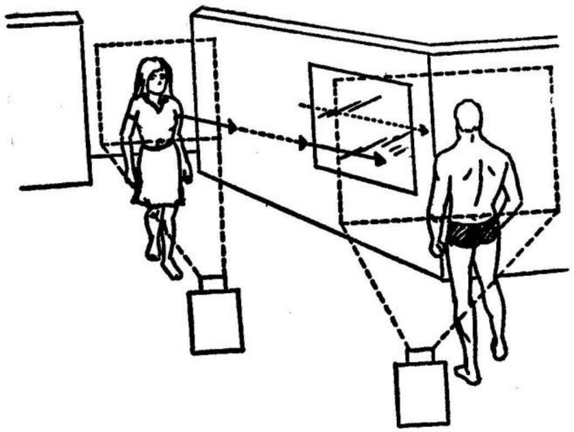
شكل ٢٥٣ الفرق بين هذا المثال والمثال السابق هو أن الممثل المتحرك هنا يصل مواجها لنا ، بينما كان يتحرك فى المثال السابق وظهره موجه لآلة التصوير ٠

الشاشة حتى يصل الى المستوى الأمامى ٠

وهذا الاقتراب الأمامى من الممثل تجاه هدف لا نراه فى اللقطة الأولى هو أحد التصرفات التى يفضلها صانعو الأفلام ٠ فالتقدم الى الأمام أكثر حيوية من الابتعاد الى الخلف ٠

ومن الممكن أن تظهر مرآة فى اللقطة الثانية ، فى المستوى الخلفى موضوعة بزاوية مناسبة على الجانب الذى مازالت الممثلة **أ** تتحرك فيه خارج الشـــاشة • وبهذه الطريقة نرى الممثلة أولا فى اللقطة الثانية (شكل ٢٥٤) وهى تدخل الشاشة (فى المرآة) من اليسار ، وعندما تخرج صورتها من يمين المرآة يدخل جسمها الحقيقى من يسار الشاشة وتتوقف فى مواجهة الممثل **ب** • وهكذا نرى دخولها فى اللقطة الثانية مرتين ، وفى نفس المساحة من الشاشة •

وكما سبق أن ذكرنا ، فان استخدام المرايا يضاعف الحركة •• ويصبح لها تأثير مرئى أخاذ غير عادى •

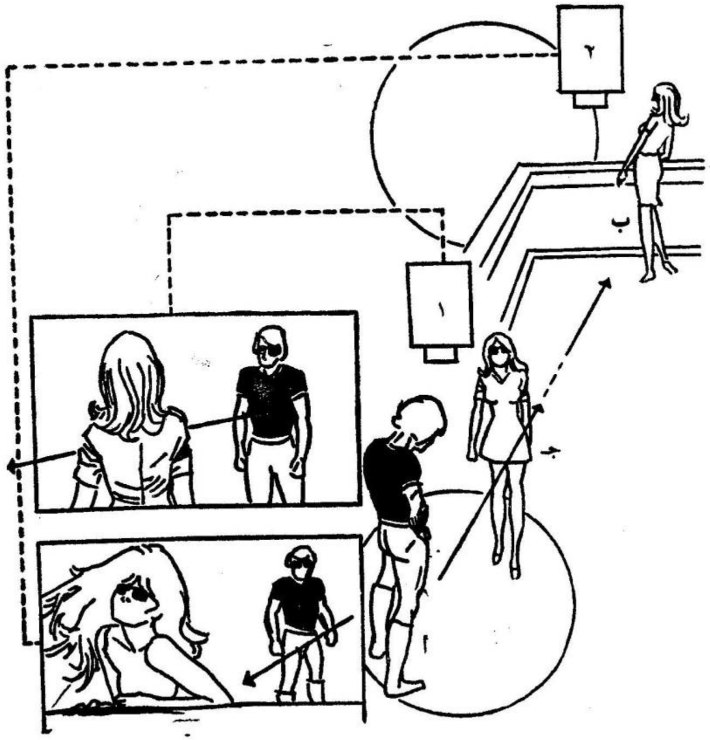


شكل ٢٥٤ استخدام المرآة فى اللقطة الثانية يكرر دخول الممثل المتحرك مرتين داخل نفس القطاع من الشاشة •

ويمكن استخدام نفس الوصـــفة عندما نقدم الممثل **أ** وهو يترك الممثلة **ج** ليصل الى جوار الممثلة **ب** فى اللقطة الثانية • (شكل ٢٥٥) •

وتسير الحركة على مسار مائل فى كلتا اللقطتين • ونســتبعد الممثلة **ج** فى اللقطة الثانية • وفى اللقطة الأولى يتحاور الممثلان **أ** و **ج** ، ثم يتحرك **أ** فى اتجاه قطر الشاشة ليعبر من وراء الممثلة **ج** ويقترب منا ليخرج من يسار الشاشة •

وفى اللقطة الثانية يكون الممثل **أ** موجودا فى منتصف الجزء الأيمن من الشاشة ويقترب من الممثلة **ب** الموجودة فى المستوى الأمامى والتى تتحدث اليه عندئذ •

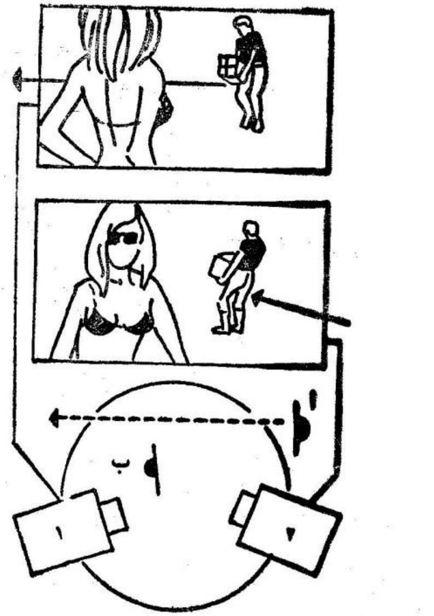


شكل ٢٥٥ التنويعة التى يقدمها هذا التناول هى وجود شخصين ثابتين ، بينما يتقدم الشخص المتحرك أ من أولهما ج الى ثانيهما ب خلال اللقطتين •

● أ يسير الى ما وراء ب

غالبا ما نجد هذا الموقف فى مشهد يسير فيه الممثل المتحرك الى أن يمر بجوار الممثل الثابت ثم يستمر ليقف فيما وراءه • ويمكن تصوير هذا الموقف كما يلى •

يمكننا أن نستخدم الممثلة الثابتة **ب** كمحور فى كلتا اللقطتين ، بحيث تربط مرئيا بين اللقطتين اللتين تم تقسيم الحركة اليهما • وكما يوضح شكل ٢٥٦ ، فان الممثلة **ب** تعطينا ظهرها فى اللقطة الأولى وتواجهنا فى اللقطة الثانية • والممثل **أ** يخرج من الشاشة فى اللقطة الأولى ثم يدخل الشاشة فى اللقطة الثانية • ويمكن أن يكون وراء حركته دافع يعطيها



شكل ٢٥٦ يسير الممثل المتحرك الى ما وراء الممثل الثابت ب الذي يصبح محورا لوضعى التصوير ، مع المحافظة على أن يظل الممثل ب فى المستوى الأمامى فى اللقطتين .

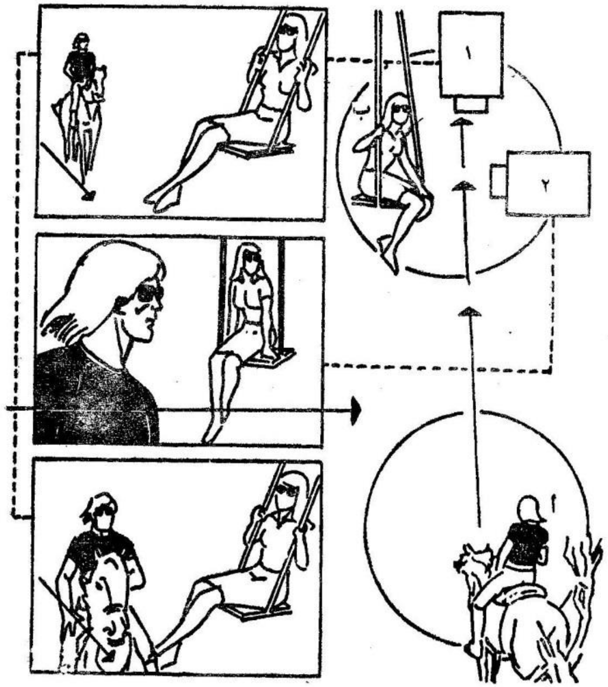
بعض الأهمية ، كأن نجعله يحمل صندوقا ثقيلا فى اللقطة الأولى حتى يضعه على الأرض فى اللقطة الثانية .

وتتضح طريقة التناول الأخرى من شكل ٢٥٧ .

فى اللقطة الأولى نرى الممثل **أ** فى المستوى الخلفى . ويسير نحونا فى اتجاه محايد . والممثلة **ب** تجلس فى الجانب الأيمن من الشاشة ونراها فى لقطة كاملة . وعندما يقترب الممثل **أ** منها نقطع الى اللقطة الثانية ، حيث يدخل **أ** من يسار الشاشة ويعبر أمام الممثلة **ب** ليخرج من يمين الشاشة .

ونقطع لنعود الى لقطة الوضع الأول حيث يكون الممثل **أ** قد تخطى مكان الممثلة **ب** مقبلا علينا ثم يتوقف فى المستوى الأمامى .

وكما ذكرنا فى بداية هذا الفصل ، فان قائمة الحالات التى فحصناها هنا لا يمكن أن تشمل كل الحالات المتاحة .



شكل ٢٥٧ استخدام وضعين للتصوير على زاوية قائمة لتغطية حركة الممثل أ ليمر وراء الممثل الثابت ب . نستخدم الوضع الأول للتصوير مرتين لتوضيح بداية الحركة ونهايتها . وتغطى اللقطة الثانية الجزء الأوسط من الحركة .

١٤

استخدام لقطات رئيسية لتغطية الحركة على الشاشة

كانت بعض مشـــاهد الحركة التى فحصناها حتى الآن تســمح بالتقسيم الى قسمين أو أكثر يظهر كل منها فى لقطة منفصلة • وقد توفر اللقطات المندرجة insert واللقطات المقتطعة cut-away التى تندمج مع اللقطة الرئيسية master shot فترة توقف فى الحركة المصورة ، وتفيد فى تأكيد أهمية الموقف وتتيح فرصة التعرف على الشخصيات •

وفى المثال التالى يتوقف الممثل أمام مبنى كبير قبل أن يواصل سيره تجاه المبنى • وتتم اضافة لقطة عكسية •

لقطـــة رئيســـــية ١ مبنى كبير فى خلفية المكان • يدخل الممثل أ من يسار الشاشة ثم يتوقف وظهره تجاهنا ، لينظر الى المبنى • قطع الى ••

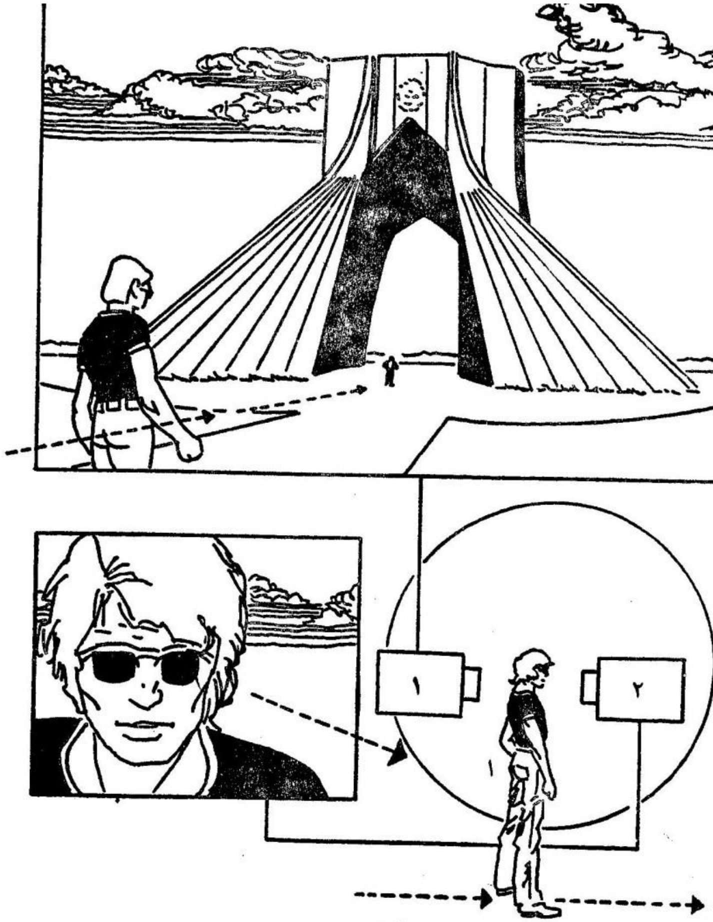
لقطـــة مندرجـــة ٢ لقطة عكســـية للممثل أ كما نراه من نفس الجانب من الصورة • انه ينظر الى اليمين خارج الشاشة • ثم يتقدم ليخرج من يمين الشاشة • قطع الى ••

تكملة اللقطة الرئيسية ١ الممثل أ فى منتصف الصورة ، يبتعد عنا تجاه المبنى •

من السهل تنفيذ هذا التجميع • فقد تم تنفيذ اللقطة الرئيسية ١ بدون توقف • ويدخل الممثل أ فى الصورة ثم يتوقف ، ثم يواصل سيره مبتعدا تجاه المبنى • قطع •

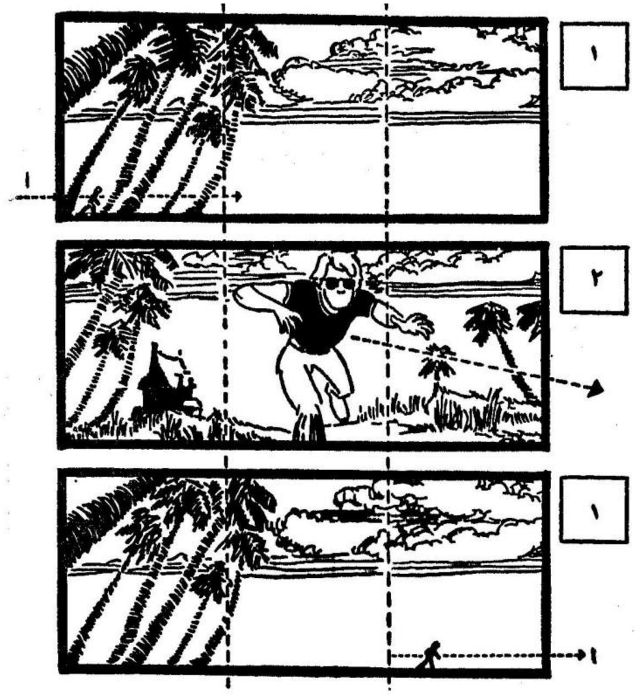
ويعود الممثل الى الوراء ويتخذ مكانه من أجل اللقطة المندرجة الثانية • وهنا نرى وجهه وهو يفحص المبنى ثم يبدأ فى السير تجاهه • وفى مرحلة التركيب ، نستبعد جزءا من اللقطة الرئيسية ١ يقابل ما نراه فى اللقطة المندرجة ، لتحل محله اللقطة المندرجة ٢ • وهذه اللقطة العكسية ، وهى لقطة أمامية للممثل وفى صالحه ، تبين رد فعل المثل أكثر وضوحا مما لو كنا احتفظنا باللقطة ١ فى تمامها •

ونرى فى حالة أخرى شخصا يتحرك فى لقطة بعيدة جدا ، مما يثير الرغبة لدى المتفرجين لكى يتعرفوا على هذا الشخص قبل أن يندمج فى الأحداث التالية • ويمكننا تناول هذا المشهد كما يلى :



شكل ٢٥٨ الممثل وحده يواجه المبنى • يدخل اللقطة ثم يتوقف ثم يتحرك بعيدا (فى اللقطة الثانية) تجاه المبنى ، ليغطيه الوضع الأول للتصوير مرة أخرى •

لقطـــة رئيســـــية ١ الممثل أ يدخل من يسار الصورة ، يجرى تجاه اليمين • ونراه فى حجم صغير جدا ، ندرك حدوده الخارجية (ســـلويت) فقط أمام السماء ، وهو يجرى عبر الشاطىء • وعندما يصل فى طريقه الى ثلث عرض الشاشة ،



شكل ٢٥٩ نستخدم اللقطة الأولى مرتين ، مرة أثناء حركة الممثل الأفقية فى الثلث الأول من مساحة الشاشة والمرة الثانية أثناء الثلث الثالث منها . أما حركة الممثل فى الثلث الأوسط فنستبدلها بالحركة التى نراها فى اللقطة الثانية ، وتتم من وضع تصوير الى اليمين ، ومن مكان أقرب الى الممثل المتحرك .

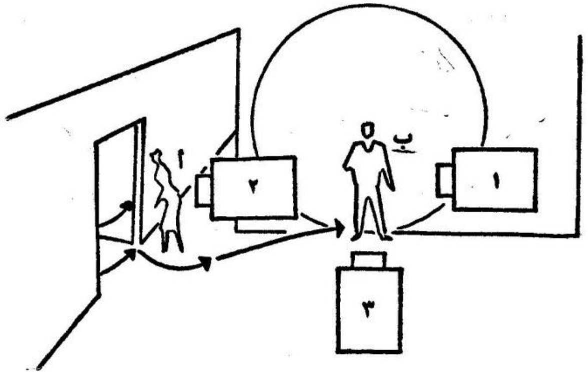
لقطة مندرجة ٢ الممثل أ فى منتصف الشاشة يجرى نحونا ، قريبا من آلة التصوير بشكل يثير الاهتمام متجها الى اليمين . وخلال تقدمه نحصل على فرصة التعرف عليه .

تكملة اللقطة الرئيسية ١ الممثل أ يجرى عبر الثلث الأخير من عرض الشاشة . ونراه فى حجمه الصغير ضد الأفق . ويخرج من يمين الشاشة .

يجرى الممثل أ عبر الشاشة كلها فى اللقطة الرئيسية . وتوضح لقطة أكثر قربا منه جزءا من هذه الحركة . وتقسيم حركته الى ثلاثة أقسام

من عرض الشاشة فى اللقطة الرئيسية ، تتيح لنا فرصة مشاهدة الممثل والبيئة المحيطة به فى البداية والنهاية ، عندما نستخدم القسمين الأول والثالث . ونستبعد الجزء من الحركة الذى تم فى الثلث الأوسط ونستبدل له باللقطة المندرجة .

وهناك تعديل الى الأحسن يعتمد على الترتيب السابق ، فبعد أن نعود الى اللقطة الرئيسية ننهى المشهد باضافة لقطة من وضع ثالث ليكتمل الحدث .



شكل ٢٦٠ مسقط الأرضية يوضح ترتيب أوضاع التصوير لتغطية حركة بسيطة من ممثل واحد .

لقطة كاملة . الفتاة أ تدخل من باب الى الممر . وهى لا تدرك وجود الرجل ب . وتغلق الفتاة الباب وظهرها تجاهنا . ويقول الرجل بهدوء :
« هاللو ! »

وتفاجأ الفتاة وتستدير نحونا ، ونقطع على هذه الحركة الى لقطة قريبة من نفس المحور المرئى .

٢

وتنهى الفتاة استدارتها نحونا وتنظر خارج الشاشة ، الى اليمين ٠ ثم تبدأ فى الاتجاه نحونا (الى اليمين) وعندما تصل رأسها الى منتصف الطريق للخروج من الشاشة ، نقطع الى اللقطة الكاملة مرة ثانية ٠

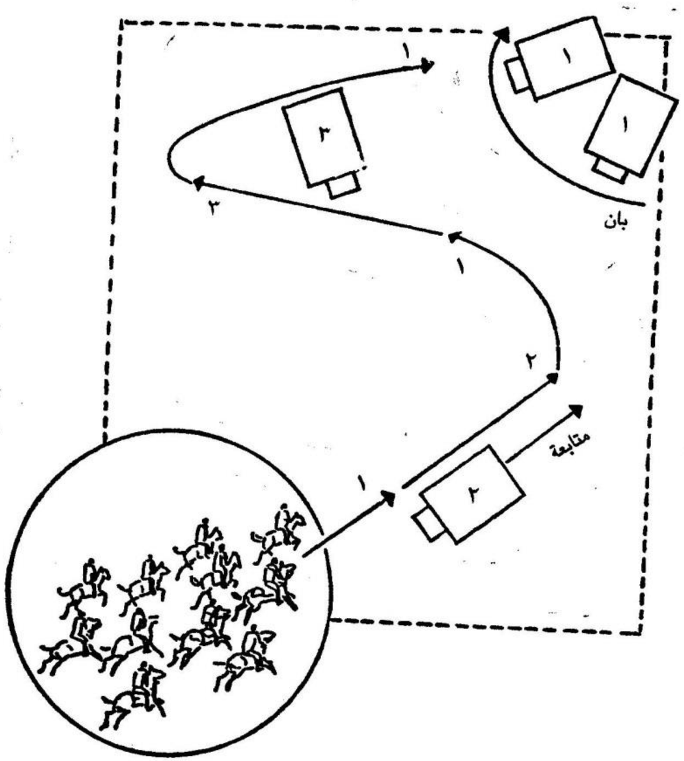
١

الفتاة فى منتصف الشاشة تسير تجاهنا ونحو الرجل ب فى المستوى الأمامى ٠ وبينما تقترب الفتاة نقطع الى لقطة قريبة جانبية للرجل ب ٠

٣

وفى بداية هذه اللقطة الأخيرة تدخل الفتاة ا من اليسار وتتوقف ويتحادثان معا ٠

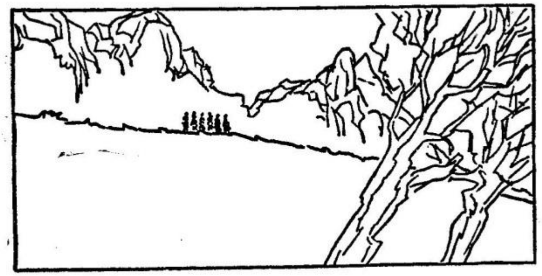
ويمكن لأى حركة معقدة مدروسة ومصورة فى لقطة رئيسية (ماستر) واحدة أن تزداد قيمة اذا أدخلنا فيها لقطتين مندرجتين ٠ ويوضح شكل ٢٦١ أوضاع آلة التصوير فى مثل هذه الحالة ٠



شكل ٢٦١ مسقط الأرضية يوضح أوضاع التصوير لتغطية حركة بسيطة من وجهات نظر متعددة ، والوضع الأول منها يعطينا اللقطة الرئيسية (ماستر) ٠

يتخذ المشهد مكانه فى صحراء صخرية حيث نرى سلسلة جبال فى الخلف ٠ وهناك مدق فى الأرض نتيجة لكثرة الاستخدام ٠ ويتقدم طابور راكبى الخيول فى صفوف يتكون كل منها من ثلاثة راكبين الى جوار بعضهم ، وتفصل بين الصفوف مسافات تكاد تكون متساوية ٠

– لقطة بعيدة عالية · يقترب راكبو الخيـول من اليسـار الى المنتصف ·

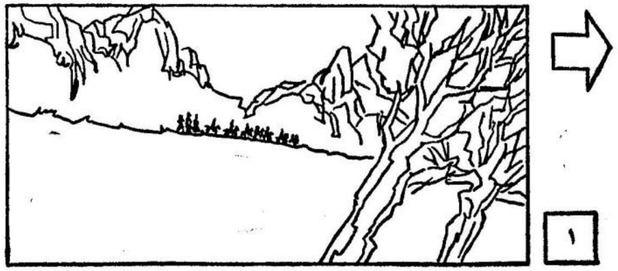


١

– لقطة كاملة · آلة التصوير على الطريق تنتقل معهم · وهم يتجهون نحونا ·

٢

– لقطة بعيدة عالية مرة أخرى · يستدير راكبو الخيول عند انحناء الطريق الى اليمين ، ويتحركون عبر الشاشة · آلة التصوير تتحرك أفقيا « بان » معهم ·



١

– لقطة كاملة منخفضة · يقترب راكبو الخيول فى خط قطرى من اليسار الى اليمين ويخرجون من الشاشة الى اليمين ·

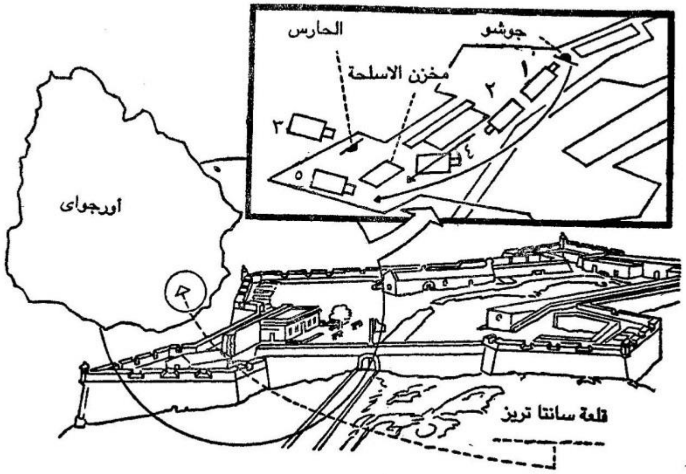
٣

– لقطة بعيدة عالية مرة أخرى · يستدير راكبو الخيول عند انحناء آخر فى الطريق متجهين الى آلة التصوير ، ويتحركون فى خط قطرى من اليمين الى اليسار · تتحرك آلة التصوير أفقيا « بان » ورأسيا « تلت » لتتابعهم وهم يخرجون من الشاشة ·

١

فى هذا المثال استخدمنا لقطتين مندرجتين لبعث الحيوية فى اللقطة الرئيسية · وهذه اللقطة الرئيسية عبارة عن منظر بانورامى · وتكمن قيمتها فى عرض راكبى الخيول فى عزلتهم داخل الأرض القفرة المتسعة · وتقدم اللقطتان المندرجتان حركة عنيفة تتباين مع هدوء اللقطة الرئيسية · والارتفاع فى منسـوب الصوت عندما تظهر اللقطتان المندرجتان على الشاشة ، ثم الانخفاض المفاجىء عندما تظهر اللقطة الرئيسية يزيد من الاحساس بالخطر الوشك على الحدوث ·

كما يمكن تركيب عدة لقطات رئيسية على التوازى لتغطية حركة ممثل لكى نركز على كل الاحتمالات الدرامية ونبنى تتابعا من الصور التى تخلق الاثارة والتشويق ، أو مجرد الحركة ، أمام المتفرجين · واليكم مثالا من فيلم لم يكتمل اسمه «**سيد الشرق**» · ويدور المشهد فى قلعة سانتا تريزا



شكل ٢٦٢ مشهد من لقطات تعتمد على التركيب المتوازى ، وفق ما هو مذكور فى النص ٠

فى أوروجواى ٠ نرى رجلا من الجوشو يرتدى زيا كان يرتديه عسكرى برتغالى قبل أن يتغلب عليه ، ينوى أن يعبر حوش القلعة متجها الى مخزن الأسلحة الذى ينوى أن يخربه ٠ ونرى جنديا يقوم بالحراسة عند أحد الاستحكامات وظهره موجه الى الحوش ٠ ويبدأ الرجل الجوشو فى عبور الحوش (شكل ٢٦٢) ٠

لقطة الوضع ١ يتحرك الجوشو من تحت بواكى الممر الحجرى ويخرج من يمين اللقطة ٠

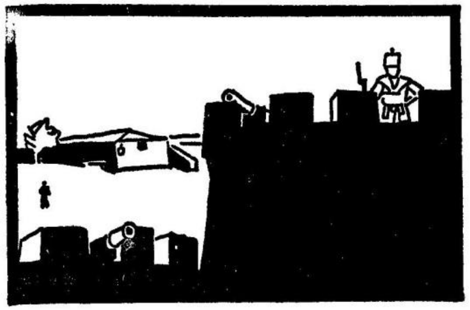
١

لقطة الوضع ٢ لقطة عكسية ٠ يدخل الجوشو من اليسار ويتحرك الى المستوى الخلفى ٠ وهناك نرى هدفه : مخزن الأسلحة ٠

٢

لقطة الوضع ٣ نرى بين حوائط القلعة (فى المستوى الأمامى) الحارس واقفا وظهره ناحية الجوشو ، الذى نراه فى المستوى الخلفى وهو يسير نحو مخزن الأسلحة ٠

٣



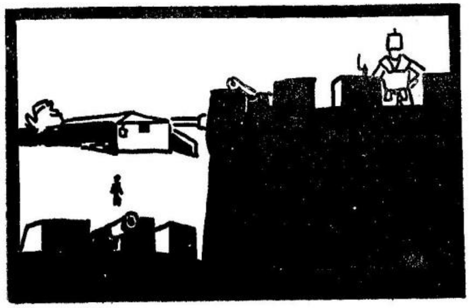
و « الجو » العام مهم جدا فى مثل هذا النوع من المشاهد ٠ صوت رجالى يغنى من بعيد أغنية حزينة على أنغام جيتار ، يتداخل معه صوت أقدام الحارس وهى تصطدم بحجارة الاستحكامات ، وهذا يساعد على زيادة الاحساس بالخطر الكامن الذى قد يتكشف فجأة ٠

لقطة الوضع ٤ زاوية منخفضة . **آلة التصوير تتراجع الى الوراء بينما يتقدم الجوشو فى لقطة متوسطة .**

٤

تكملة الوضع ٣ لقطة كاملة للحوائط . الجوشو يتحرك فى المستوى الخلفى .

٣

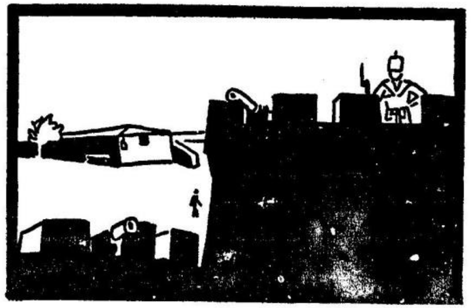


تكملة الوضع ٤ لقطة متابعة منخفضة للجوشو .

٤

تكملة الوضع ٣ لقطة كاملة للحوائط . يصل الجوشو الى مخزن الأسلحة ويختفى وراءه .

٣

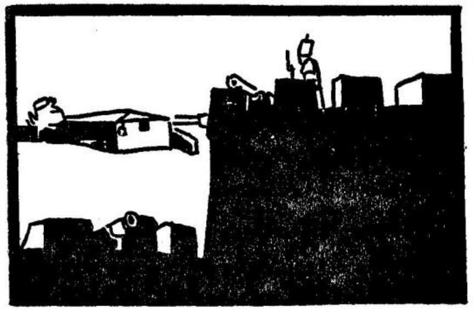


لقطة الوضع ٥ حوائط مخزن الأسلحة فى المستوى الأمامى . يتحرك الجوشو نحونا فى اتجاه محايد ويركع تحت النافذة المضاءة . وينتظر

٥

تكملة الوضع ٣ حوائط القلعة . الحارس يغير مكانه وينظر تجاه المستوى الخلفى .

٣



تكملة الوضع ٥ الجوشو ينهض ببطء ويختلس النظر خلال شق فى نافذة مخزن الأسلحة ٠

ە

يتضمن المشهد كله عشرة أقسام ، مأخوذة من ثلاث لقطات رئيسية ولقطتين منفردتين ٠ ولقد استخدمت اللقطتان المنفردتان فى بداية المشهد لتوضيح المنطقتين المتباعدتين اللتين ستتم الحركة بينهما ٠ وفى اللقطة ١ نرى الجوشو وهو يترك مخبأه ، وفى اللقطة ٢ نراه متجها الى هدفه : مخزن الأسلحة البعيد ٠ أما اللقطتان الرئيسيتان ٣ و ٤ فتسجلان حركته الجريئة خلال منطقة الخطر ٠ واللقطة الرئيسية ٣ توضح الحارس فى المستوى الأمامى والذى قد يستدير فى أية لحظة ويعترض الجوشو ويعوق تقدمه ٠ ونرى حركة الجوشو خلال هذه اللقطة فى ثلاثة أماكن متعاقبة على الشاشة ٠ وتتقاطع أقسام هذه اللقطة مع اللقطة الرئيسية ٤ التى تعرض علينا أحاسيس الجوشو وهو يتحرك عبر الحوش المفتوح ٠

وعندما يصل البطل الى مخزن الأسلحة نقطع الى اللقطة الرئيسية ٥ حيث نراه وهو يتقدم نحو النافذة ٠

ثم نقطع الى اللقطة الرئيسية ٣ ٠ لقد لعبنا بأحاسيس المتفرجين بأن عرضنا بكل وضوح (فى جزء سابق من القصة) أن الحارس اذا استدار فى وقفته ، لتحطمت كل خطط البطل ٠ (يعرف المتفرجون من قبل أن هناك حظر تجول داخل حوائط القلعة كل مساء) ٠ وبعرضنا الحارس وهو يستدير الآن ، نؤكد أن الخطورة فعلية وقائمة كما أوضحنا ، ولكن البطل سعيد الحظ ينقذ نفسه فى آخر لحظة ٠ ثم نعود الى اللقطة الرئيسية ٥ حيث يبدأ الجوشو المرحلة التالية من عمليته ، وتستمر القصة ٠

١٥
حالات غير عادية

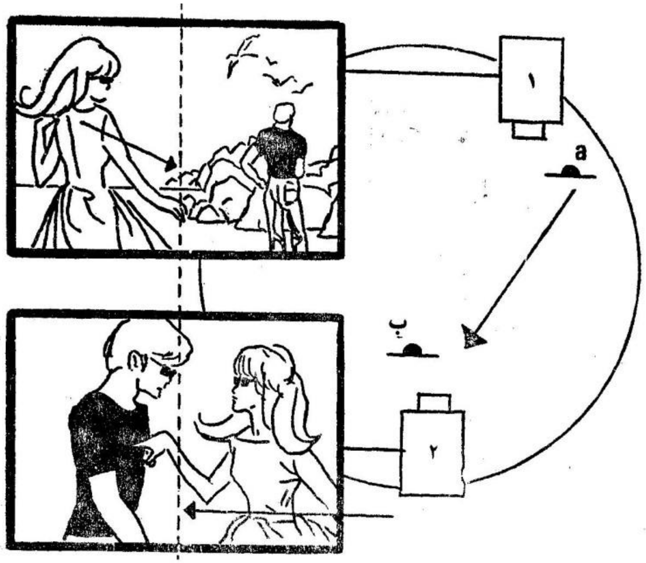
تتطلب بعض الاحتياجات الدرامية أحيانا عرضا مرئيا يخالف قواعد الحركة التى سبق أن شرحناها ٠ والأمثلة التالية تقع جميعها ضمن هذا التقسيم ٠ وكنا نطبق حلين معينين لكى تصلح الأمور ، وهما التوقف لفترة قصيرة أو استخدام جزء صغير من الشاشة ٠ ويحدث فى بعض الأفلام أن تستجد مشـــكلة عندما يضطر الممثل الى التحرك بين منطقتين مختلفتين تثيران الاهتمام ولهما مركزان مهيمنان متضادان ، بحيث اننا نرى من وضع تصوير عام مركز اهتمام واحدا منهما ونرى مؤخرة المركز الثانى فقط ٠ واذا أردنا أن نتفادى هذا الوضع فيجب أن نستخدم فترة توقف مرئى عند بداية اللقطة الثانية pause ٠ ولنتصـــور حالة نرى فيها شخصين ، أحدهما يتحرك والآخر ثابت ، كما فى شكل ٢٦٣ ، مع استخدام لقطتين فقط لتغطية الحركة بين منطقتى الاهتمام ٠

اللقطة ١ لقطة بعيدة ٠ الممثل **ب** الى اليمين وظهره تجاهنا ، وهو يواجه المنظر الجميل فى الخلف ٠ والممثلة **أ** الى اليسار تسير عبر الشاشة الى الممثل **ب** ٠ وعندما تصل **أ** الى منتصف الشاشة ، نقطع الى ٠٠

اللقطة ٢ لقطة متوسطة عكسية ٠ الممثل **ب** الآن فى الجانب الأيسر من الشاشة يواجهنا ٠ ويظل وحده لحظة ثم تدخل **أ** من اليمين وتتوقف الى جواره ٠ كلا الشخصين الآن يواجهان آلة التصوير وينظران الى أحدهما الآخر ٠

لقد قدمنا فترة توقف فى بداية اللقطة الثـــانية لـــكى تحجب تغيير الاتجاه ٠ لقد استبعدنا الممثلة المتحركة مؤقتا من اللقطة ، حتى نرى الممثل الثابت وحده ٠ ويتيح هذا التصرف فرصة للمتفرجين لكى يأتلفوا مع الوضع الجديد لآلة التصوير ٠

وفى حالة سابقة ، عندما كنا نناقش الحركة المضادة داخل نفس المساحة من الشاشة ، قدمنا مثالا كان فيه الممثل المتحرك يوجه ظهره لآلة التصـوير فى أحد نصفى الشاشة ثم يواجهها فى النصف الآخر (الفصل ١١ الحالة ٥٢) ٠ لقد احتجنا لهذا لكى نحصل على حركة متماسكة ، لأن مركز الاهتمام فى تلك الحالة بالنسبة للممثل وللمتفرجين



شكل ٢٦٣ تقديم توقف مرئى عند بداية اللقطة الثانية للحصول على تغيير سلس لاتجاه حركة ممثل واحد ٠

بقى فى منتصف الشاشة ٠

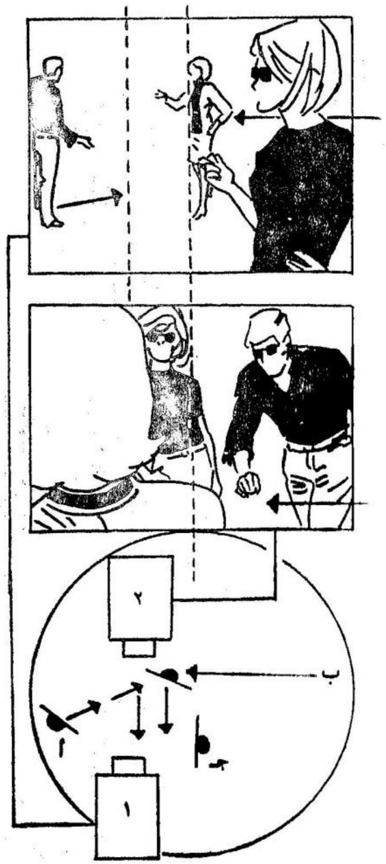
وفى الحل الحالى استخدمنا فترة توقف فى بداية اللقطة الثانية ، وكانت الممثلة المتحركة تعرض لنا جسمها من الجانب فى كلتا اللقطتين ٠ ويمكن لحركة الشخص هنا أن تتم عبر الشاشة أو فى خط قطرى ٠

● التوقف المرئى مع مجموعات أكبر عددا

اذا كانت لدينا مجموعة ثابتة من الأشخاص أكبر عددا ، فقد نستهل تقسيم الحركة الى أقسام بتدبير حركة لممثل آخر (شكل ٢٦٤) ٠

اللقطة ١ نرى **أ** و **جـ** يتحادثان ، وتدخل الممثلة **ب** من اليمين مارة من وراء الممثلة **جـ** وتتوقف فى المنتصف ٠ **ب** الآن تتحدث مع **أ** الذى يبدأ حركته تجاه **ب** ٠ وعندما يعبر ثلث مساحة الصورة ، نقطع الى ٠٠

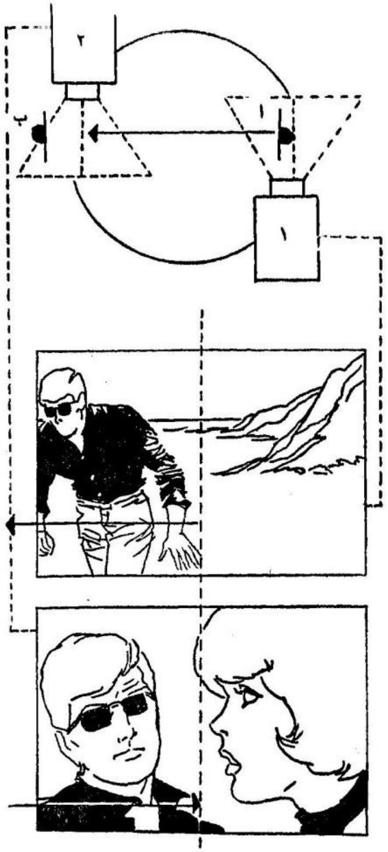
اللقطة ٢ لقطة متوسطة عكسية ٠ الممثلة **ب** الآن الى اليسار



شكل ٢٦٤ أشخاص يتحركون ، مع توقف مرئى فى حركة الممثل الثانى ٠ ويتبادل الممثلون اماكنهم على الشاشة فى اللقطة الثانية ٠

(شكل ٢٦٤) ٠ ثم يدخل الممثل **أ** من اليمين ويواجه **ب** ٠ وبعد قليل يستدير الاثنان بعيدا عنا ويسيران فى اتجاه محايد الى المستوى الخلفى ٠

لا يمكننا فى هذا الحل تفادى عكس وضع كل من الشخصين الرئيسيين **ب** و **أ** من حيث منطقته على الشاشة ، الا أن التوقف القصير فى بداية اللقطة الثانية يساعد على الهاء المتفرجين ، حتى يأتلفوا على تغيير الاتجاه بالنسبة للحركة الهينة ٠



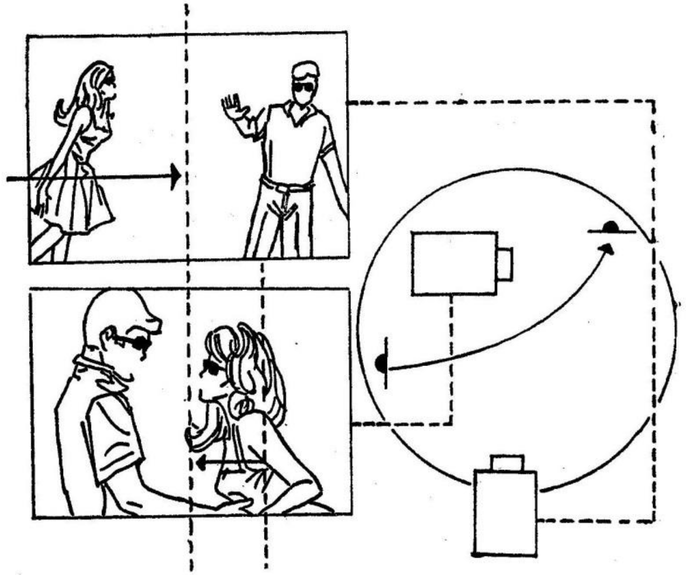
شكل ٢٦٥ تضاد حركة الممثل فى نفس القطاع من الشاشة ٠ تربط بين الحركتين فترة التوقف التى تمت فى بداية اللقطة الثانية ٠

وبدلا من أن نقدم الشخصين فى كلتا اللقطتين ، يمكننا أن نقدمهما معا فى لقطة واحدة فقط ٠ (شكل ٢٦٥) ٠

يخرج الممثل **أ** من اللقطة متحركا من المنتصف الى اليسار فى اللقطة الاولى ٠ وتبدأ اللقطة الثانية بالممثلة **ب** ثابتة فى الجزء الأيمن من الشاشة ٠ وبعد مرور فترة توقف قصيرة يدخل **أ** من اليسار ثم يتوقف فى المنتصف ٠ لقد تم ظهور الحركة فى نفس الجزء من الشاشة (الأيسر) فى اتجاهين متضادين ٠

● استبعاد التوقف

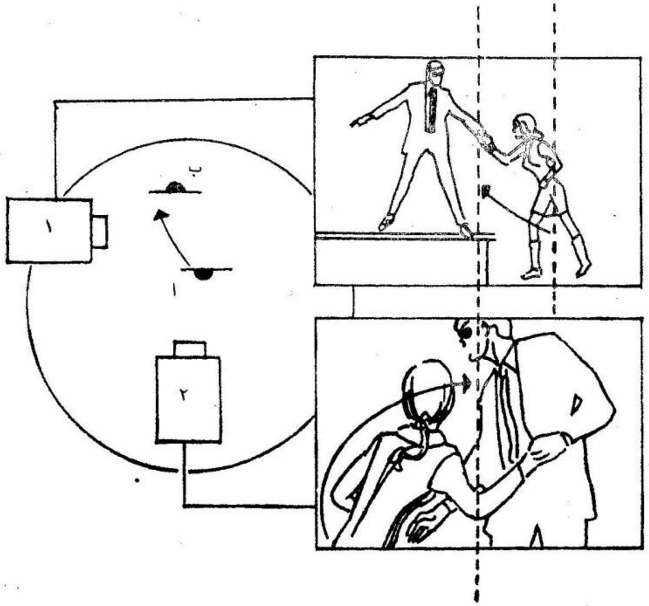
نستغنى أحيانا عن فترة التوقف فى حالة تغطية الحركة من وضعى تصوير بينهما زاوية قائمة ٠ عندئذ نستخدم قطعا مباشرا ، والممثل الذى يتحرك يؤدى حركته فى نصفين متضادين من الشاشة بين لقطة وأخرى (شكل ٢٦٦) ٠ ولكن بوضع خاص ، وهو أن تكون حركته عبر جزء صغير قرب منتصف الشاشة فى احدى اللقطتين ٠ وفى شكل ٢٦٦ تعتمد اللقطة الثانية على هذا الجزء الصغير من الحركة ٠



شكل ٢٦٦ تغطية من وضعى تصوير على زاوية قائمة لحركة تتجمع عند منتصف الشاشة فى كلتا اللقطتين ٠

ويلتقى جزءا الحركة عند منتصف الشاشة كما يتضح من الشكل ٠ ان هذا العرض المثير للاهتمام مرئيا لا يصلح فقط عند التقاء شخصين ، ولكنه يصلح أيضا عندما يحاول أحدهما مثلا أن يساعد الآخر على التسلق الى مستوى أعلى من الأرض ، حيث يكون الممثل الأول مستقرا هناك أصلا (شكل ٢٦٧) ٠

ان الممثلة **أ** والممثل **ب** يلتقيان عند منتصف الشاشة ، وتمد **أ** يدها



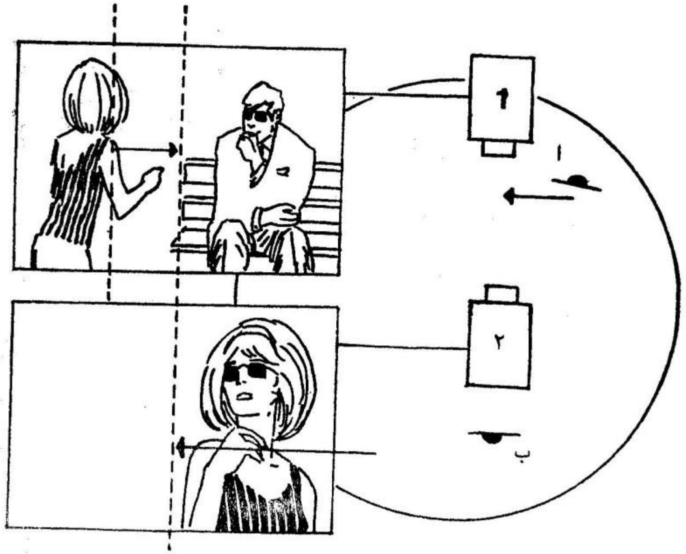
شكل ٢٦٧ تم حذف فترة التوقف عند بداية اللقطة الثانية ، وحل محلها قطع مباشر . وتتجمع الحركة فى كلتا اللقطتين عند منتصف الشاشة .

الى **ب** . نقطع على هذه الحركة الى وضع التصوير الثانى ذى الزاوية القائمة ، حيث يدخل جسم **أ** من اليسار لينضم الى **ب** . نجد فى هذا المثال أن الحركة الصغيرة تمت فى اللقطة الأولى .

● استخدام زوايا عكسية

عندما يكون أحد الشخصين جالسا ، فقد يشعر الآخر بأنه مضطر للتحرك من جانب الى الجانب الآخر لتأكيد نقطة معينة أو لأى سبب آخر . ومرة أخرى ، يتم تقسيم الحركة هنا باستخدام النصفين المضادين من الشاشة (شكل ٢٦٨) .

وعنصر السرعة هنا مهم جدا وتجب مراعاته عند [illegible] الاعداد . وفى المثال الموضح تم استخدام الجزء [illegible] فى اللقطة الأولى .



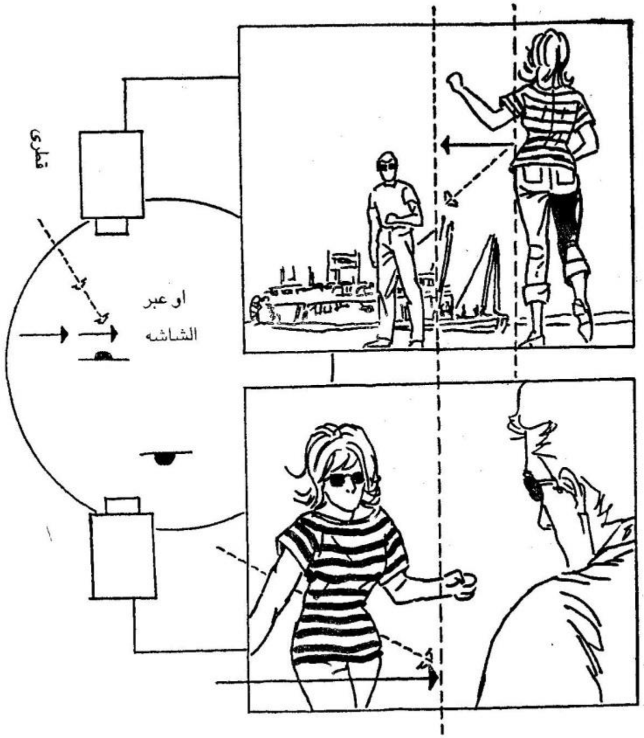
شكل ٢٦٨ يستبعد الممثل الثابت من اللقطة الثانية فى هذا المثال .

وهذا الحل يماثل الحل الذى سبق أن قدمناه فى الفصل ١٣ الحالة ٥٢ ، فيما عدا أن الممثل فى اللقطة الثانية هنا يدخل الى الشاشة بدلا من أن يتحرك من أحد جانبيها الى المنتصف .

واذا كانت اللقطة الثانية لقطة قريبة ، فان دخول الممثلة الى الشاشة يتم بسرعة ، بحيث انها تعبر نصف مساحة الشاشة أسرع وفى وقت يقل عن الذى استغرقته لكى تغطى النصف المضاد من الشاشة فى اللقطة السابقة ، التى لم تكن لقطة قريبة .

وكما سبق أن أوضحنا من قبل ، ففى حالة تقسيم الحركة الواحدة الى قسمين يجب أن تتساوى السرعة فى كل منهما . الا أن اللقطة القريبة بحكم زيادة حجم الجسم فيها فانها تزيد من سرعة الحركة . ولما كانت اللقطة القريبة تستخدم أساسا للتركيز المرئى فان هذه الزيادة فى السرعة تقطع جيدا مع الحركة الأبطأ التى سبقتها . ومالا يصلح بنفس المستوى من التوفيق هو الوضع العكسى ، أى عندما تبطىء السرعة عند الانتقال من لقطة الى التى تليها أثناء استمرار نفس الحركة .

وبالرغم من أننا قد استبعدنا الممثل **ب** من اللقطة الثانية (لأنها مصورة من وجهة نظره) الا أنه من الممكن أن يتواجد فيها أيضا ، خالقا



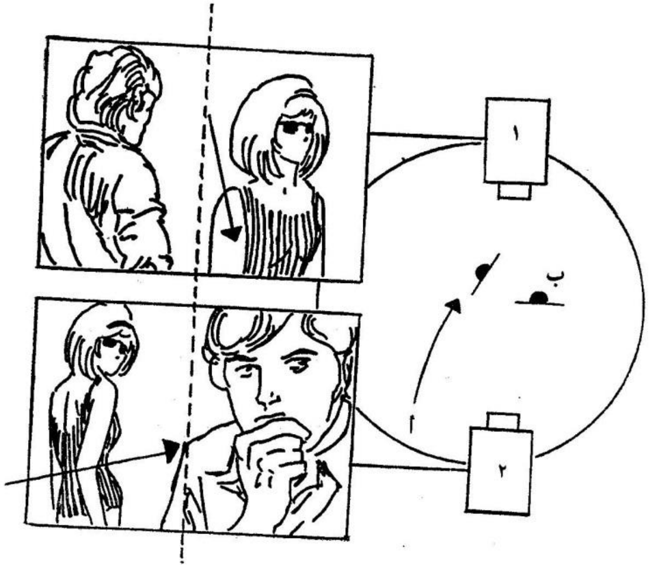
شكل ٢٦٩ حركة قطرية حيث يتبادل الممثلان مكانيهما على الشاشة من لقطة الى أخرى ، وتتجمع الحركة عند منتصف الشاشة فى كلتا اللقطتين ٠

الوضع العكسى للجزء من الشاشة الذى يشغله كل ممثل (شكل ٢٦٩) ٠

وكما يتضح من الشكل ، هناك بديلان للاحساس بالاتجاه الذى تتحرك فيه الممثلة ٠ فقد يتحرك جسمها أفقيا عبر نصف مساحة الشاشة فى كل من اللقطتين ، أو أن تتحرك فى خط قطرى فى اتجاه الابتعاد أولا ، ثم فى اتجاه الاقتراب فى اللقطة التى تليها ٠

ويمكن للممثل الذى يتحرك فى اتجاه محايد أن يستخدم نفس الوصفة (شكل ٢٧٠) ٠

اللقطة ١ الممثل **ب** فى المستوى الأمامى ، وظهره تجاه آلة التصوير ٠ والممثلة **أ** فى اليمين تقترب منا ٠ وعندما تقترب من **ب** ، قطع الى ٠٠



شكل ٢٧٠ حركة فى اتجاه محايد حيث يتبادل الممثلان مكانيهما على الشاشة فى اللقطة الثانية عندما ينهى الممثل المتحرك حركته ٠

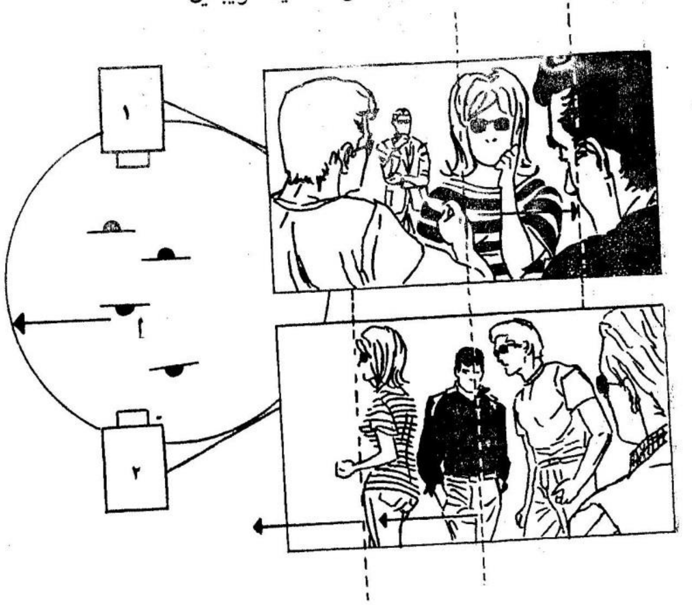
اللقطة ٢ العكس ٠ الممثل **ب** فى المستوى الأمامى الى اليمين ٠ وتدخل أ من اليسار ٠ وعندما تصبح وراء **ب** تستدير ناحيته ٠

وبدلا من عبور الشاشة الى منتصفها ، فان الحركة المحايدة فى الاقتراب والابتعاد هنا تمت فى أجزاء متضادة من الشاشة ٠

وليس من الضرورى أن تقدم الممثلة وهى تدخل الشاشة من أحد جانبيها فى اللقطة الثانية ٠ وان كان استخدام هذا الدخول يساعد فى زيادة حيوية الحركة ، فان اللقطة لن تصل الى هذه النتيجة الا اذا قدمنا الممثلة وظهرها تجاه آلة التصوير وهى تقف بجانب الممثل **ب** ، ثم تتحرك بعيدا الى المستوى الخلفى فى الجزء من الشاشة الذى يواجه الجزء الذى ظهر فى اللقطة الأولى ٠ واستخدام حجم اللقطة القريبة فى كلتا اللقطتين يؤكد عكس وضع كل من الشخصين داخل حدود الصورة بشكل ملحوظ ٠

ولو صورنا الحركة نفسها فى لقطتين بعيدتين ، فان نفس المبدأ ينطبق ، ولكن عكس وضع الشخصين سيكون أقل لفتا للنظر ، حيث ان كلا منهما سيتواجد فى منتصف الشاشة ، وبكامل جسمه ٠ ان عكس المساحة التى

يشغلها كل منهما فى اللقطة البعيدة تشغل مساحة أقل من الشاشة عما لو تم تصوير نفس الحركة فى لقطتين قريبتين .



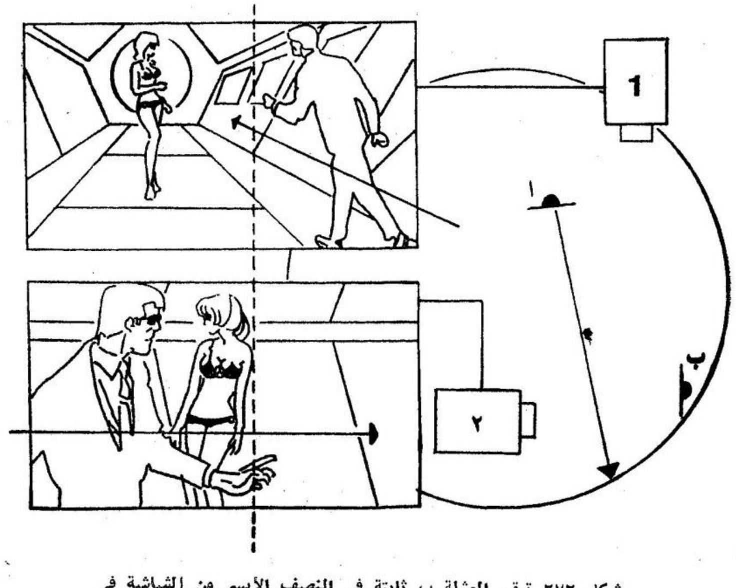
شكل ٢٧١ اتجاه حركة الممثل يبتعد من المنتصف الى الطرفين .

● تفريق الحركة

قد يتحرك الممثل ليبتعد عن منتصف المنظر بدلا من أن يتجه اليه .
أولا هناك لقطة متوسطة للمجموعة (شكل ٢٧١) . وتتحرك الممثلة **أ** من منتصف الشاشة الى اليمين لتخرج من هذا الجانب .
ثانيا ، تأتى اللقطة الكاملة العكسية . الممثلة **أ** فى المنتصف تستكمل حركتها . واما أن تخرج من الجانب الأيسر ، أو تتوقف هناك وتستدير لتواجه المجموعة .

● وضع دائم على الشاشة لاحد الممثلين

فى بعض الحالات وبدلا من تبادل جوانب الصورة ، قد يبقى أحد الشخصين فى مساحة دائمة من الشاشة ، بينما يقفز الشخص الآخر من جانب الى الآخر عند الانتقال من لقطة الى أخرى (شكل ٢٧٢) .



شكل ٢٧٢ تبقى الممثلة ب ثابتة فى النصف الأيسر من الشاشة فى كلتا اللقطتين بينما يتحرك الممثل أ فى اتجاه محايد فى اللقطة الأولى ويعبر الشاشة فى اللقطة الثانية .

اللقطة ١ الممثلة **ب** (ثابتة فى اليسار) . الممثل **أ** (فى اليمين) يتحرك بعيدا فى اتجاه محايد . قطع الى ..

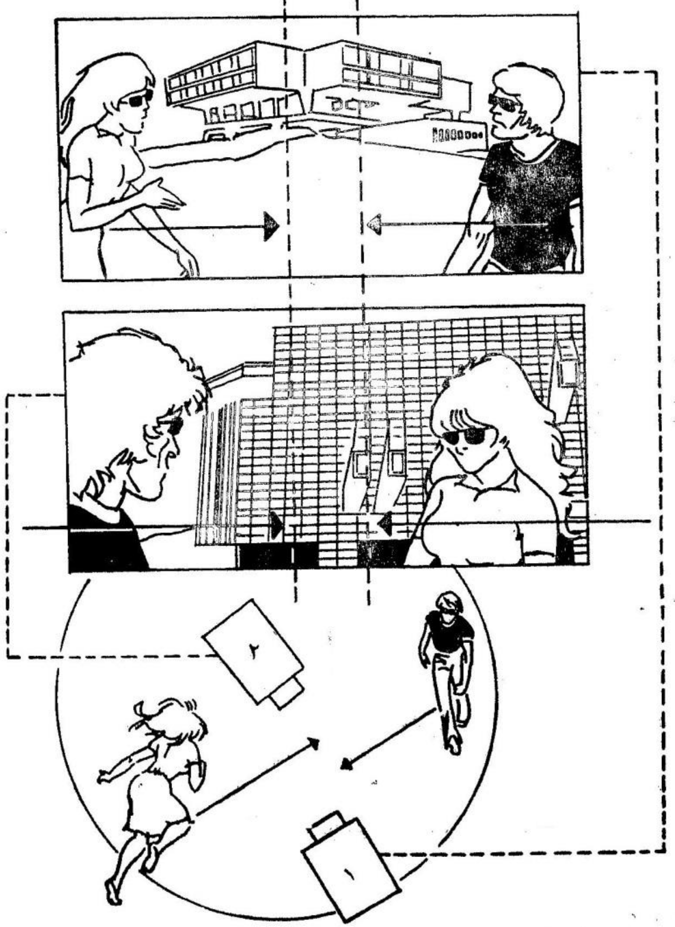
اللقطة ٢ لقطة جانبية . الممثلة **ب** (ثابتة فى اليسار) . يدخل **أ** من اليسار ويعبر الشاشة ، ويتوقف فى الجزء الأيمن منها .

● الممثلان يتحركان

وتستجد تنويعة أخرى غير عادية ، عندما يتحرك الممثلان . ويسير الممثلان فى مسارين متوازيين ، ولكن فى اتجاهين متضادين . ثم يتوقفان فى وقت واحد ويواجهان أحدهما الآخر (شكل ٢٧٣) .

اللقطة ١ الممثلان يدخلان اللقطة من جانبين متقابلين ويسيران فى اتجاه المنتصف مصورين فى لقطة متوسطة . وعندما يكاد يتخطى كل منهما الآخر ، قطع الى ..

اللقطة ٢ لقطة عكسية . الممثلان يدخلان الشاشة فى لقطة



شكل ٢٧٣ يتحرك الممثلان فى اتجاهين متضادين ليتقابلا · ووضع التصوير الثانى يعكس مكانهما على الشاشة ، الا ان القطع يتم بنعومة لأن تجمع الحركتين متماثل فى كلتا اللقطتين ·

قريبة ، ومن جانبين متضادين مرة أخرى ، ويتوقفان ويواجه كل منهما الآخر ·

ان وضعى الشخصين فى اللقطة الثانية عكس ما كانا عليه فى الأولى · ولكن حركتيهما الملتقيتين فى الجزء الأوسط من الشاشة متطابقتان ، وان كان يؤديها ممثل مختلف فى كل جزء من الشاشة من لقطة الى الأخرى ·

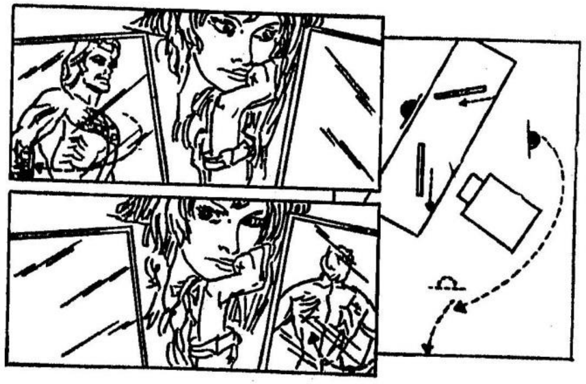
١٦

الممثل أ يبتعد عن الممثل ب

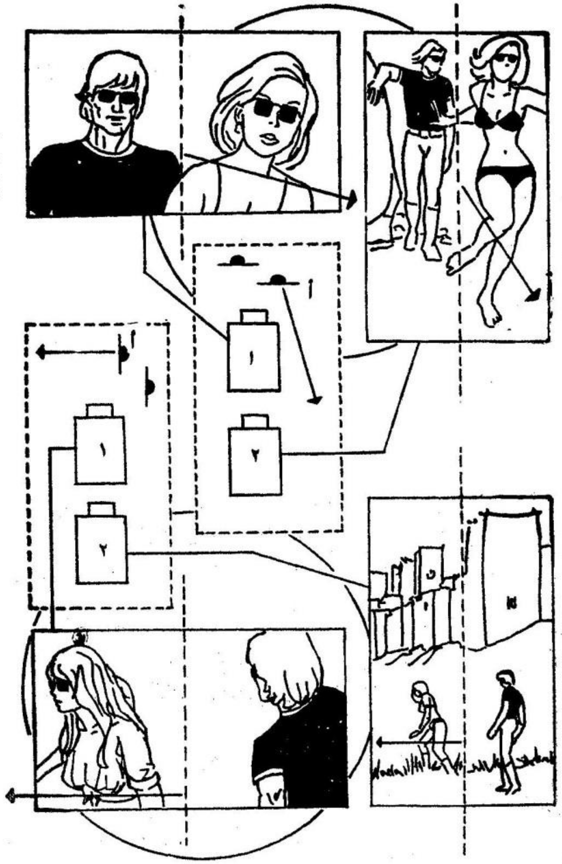
اللقطات التى يبتعد فيها ممثل عن آخر ، فى ظروف مماثلة لما سبق لنا فحصه ، تتطلب عكس الاجراءات · يكفى فقط أن نعكس ترتيب اللقطات واتجاه الحركة ، لكى نحصل على تغطية سلسة ومتنوعة لكل هذا · ونجد ، كما فى فصل ١٣ حيث يقترب الممثل **أ** من الممثل **ب** ، أن مبدأ المثلث لأوضاع آلة التصوير لايزال صالحا للتطبيق ·

وقبل أن نتعرض للتناول الأكثر استخداما فى هذا النوع من الحركة، دعونا نسجل حالة غير عادية · فاذا تضمنت الشاشة مرآتين بينهما زاوية ما ، أصبح من الممكن أن نقدم الممثل المغادر وهو يبدأ حركته بالخروج من احدى المرآتين ثم يدخل المرآة الأخرى ليسجل الجزء الثانى من حركته · وتعمل المرآتان هنا وكأنهما شاشتان صغيرتان لعرض حركته ، بينما نرى الممثل الآخر الثابت موجودا فى الشاشة الكبيرة نفسها (شكل ٢٧٤) ·

ويمكننا استخدام وضعين لآلة التصوير يقعان على محور مرئى مشترك لتصوير حركة مغادرة أو ابتعاد ، عبر الشاشة أو فى خط قطرى تجاه آلة التصوير فى كلتا اللقطتين (شكل ٢٧٥) ·

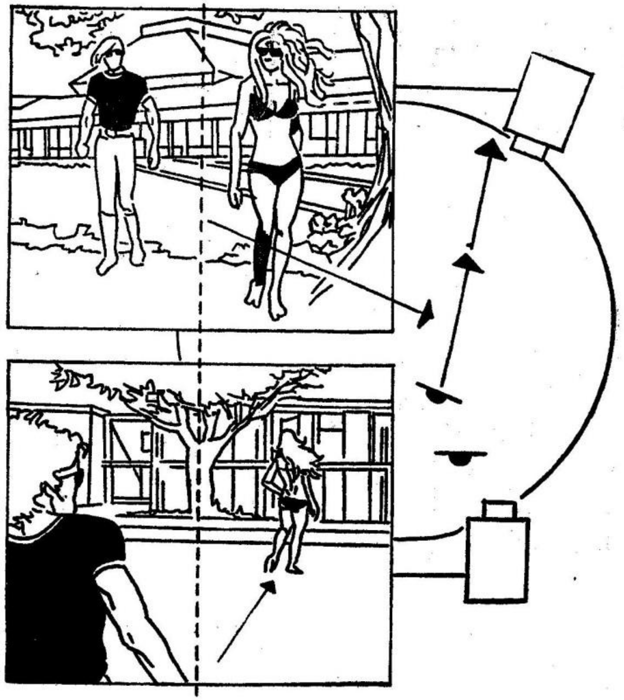


شكل ٢٧٤ مرآتان تسجلان على نصفين متقابلين من الشاشة حركة ابتعاد الممثل ·



شكل ٢٧٥ تنويعتان لتغطية حركة ابتعاد • تغطيها التنويعة الأولى فى اتجاه محايد ، وتغطيها الثانية فى اتجاه عبر الشاشة •

ويتم تسجيل قسمى الحركة فى نصف واحد من الشاشة ، وبحيث يكون نفس القسم من الشاشة فى كلتا اللقطتين • تخرج الممثلة **أ** الى جانب الشاشة فى اللقطة الأولى ، ثم تتحرك من منتصف الشاشة الى نفس الجانب فى اللقطة الثانية • ويوضح شكل ٢٧٦ كيف تبدو التغطية من زاوية عكسية خارجية •

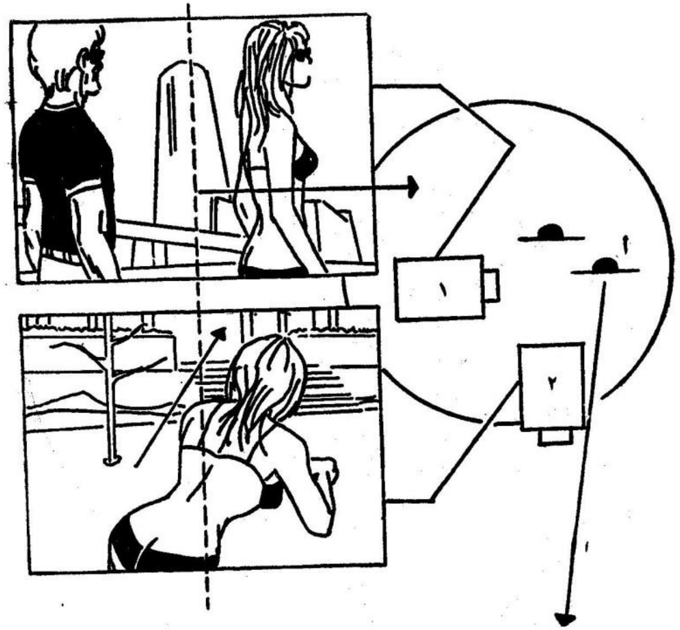


شكل ٢٧٦ زاويتا تصوير عكسيتان خارجيتان لتغطية حركة ابتعاد ممثل واحد •

واذا استخدمنا وضعين لآلة التصوير بينهما زاوية قائمة لتغطية مغادرة ممثل ، فاننا نقدم الشخصين معا فى اللقطة الأولى ، ونقدم الشخص المتحرك فقط فى اللقطة الثانية (شكل ٢٧٧) •

وتتحرك الممثلة **أ** الى خارج الشاشة فى اللقطة الأولى ، ولكنها تكون فى منتصف الشاشة فى اللقطة الثانية وتسير مبتعدة عنا فى اتجاه محايد •

وتصبح هذه اللقطة الثانية فى واقع الأمر ، وجهة نظر الممثل الثابت الذى بقى فى مكانه • والمسافة التى تبعد بها الممثلة المتحركة كما نراها فى اللقطة الثانية ، تماثل وجهة النظر الشخصية للممثل الثابت • واذا شاهدنا الاثنين فى لقطة كاملة فى اللقطة الأولى ، فيمكننا أن نرى الممثلة المتحركة فى لقطة كاملة وهى تتحرك بعيدا عنا فى اللقطة الثانية ، حيث ان المسافة التى تقطعها الممثلة الى حافة الشاشة ، تزيد فى طولها عما اذا



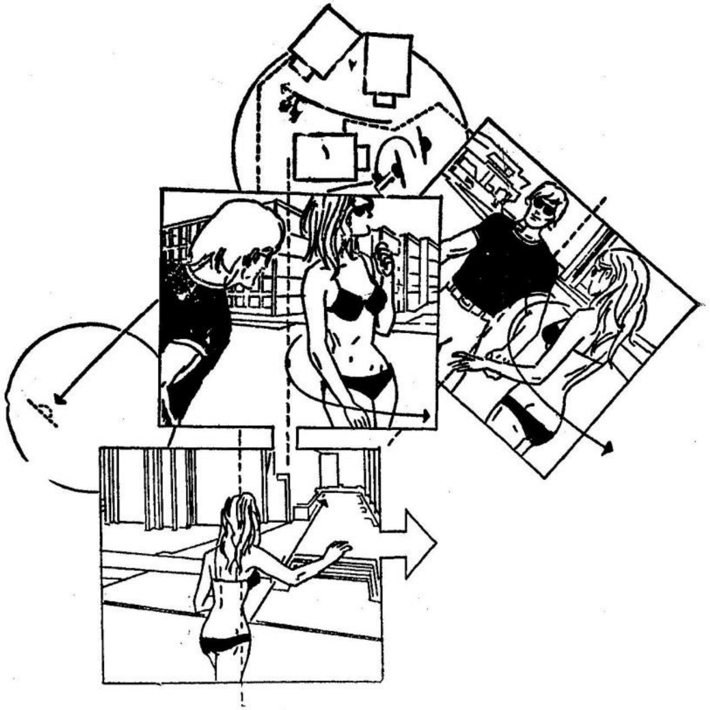
شكل ٢٧٧ استبعاد الممثل الثابت من اللقطة الثانية ·

كان المتفرجون قد شاهدوا هذه الحركة فى لقطة متوسطة · وفى هذه الحالة يلزمنا أن نرى الممثلة المتحركة من وضع أقرب لآلة التصوير فى اللقطة الثانية ، لكى يتفق هذا مع المسافة الأقصر التى قطعتها الممثلة فى اللقطة الأولى ·

واذا شاهدنا الممثلة فى حركتها قريبة من آلة التصوير أولا ، ثم بعيدة عنها ، ثم قريبة مرة أخرى ، فاننا نضيف ايقاعا مرئيا حيويا الى تقسيم الحركة المتصلة ·

ويوجد تطوير آخر عند استخدام تغطية من وضعى تصوير بينهما زاوية قائمة ، اذا جعلنا اللقطة الثانية لقطة استعراضية « بان » (شكل ٢٧٨) ·

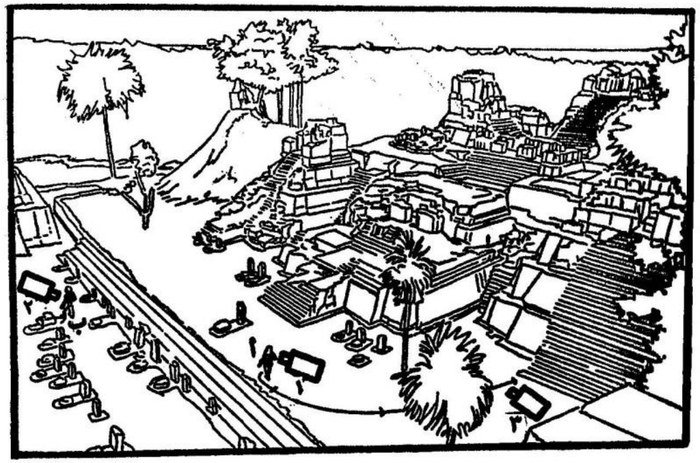
وفى اللقطة الأولى ، وهى لقطة قريبة ، تستدير الممثلة **أ** فى المستوى **الأمامى** وتخرج من يمين الشاشة · قطع الى لقطة كاملة حيث نرى الممثلة **أ** فى المنتصف وهى تواصل سيرها الى اليمين · وتتحرك آلة التصوير « بان » لتتابعها ·



شكل ٢٧٨ تتحرك آلة التصوير افقيا (بان) فى اللقطة الثانية لمتابعة الممثلة التى تبتعد عن زميلها الثابت ·

والتأثير الذى نحصل عليه هنا يماثل ذلك المذكور فى شكل ٢٧٧ ، فيما عدا أن اللقطة الثانية هنا لم تعد وجهة نظر الممثل الذى استبعدناه من اللقطة ، ولكنها وجهة نظر غير شخصية تؤكد حركة الممثلة المغادرة · هذا هو الفرق الواضح بين هاتين الطريقتين المتماثلتين لتغطية مثل هذا المشهد · والطريقة الأولى تتميز بأسلوب تأكيدى ، أما الثانية فتقل عن هذا · وعلى صانع الفيلم أن يختار الطريقة التى تتناسب مع احتياجات السرد لهذا المشهد ·

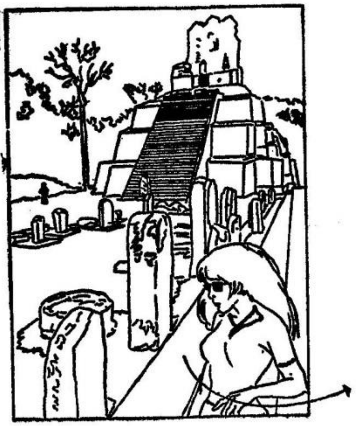
وقد تتم تغطية الحركة أحيانا من عدة زوايا تصوير ، خاصة اذا كانت الحركة طويلة · ويوضح شكل ٢٧٩ مثالا يعتمد على ثلاثة أقسام ·



شكل ٢٧٩ تقسيم حركة ابتعاد الممثل على ثلاث لقطات .

اللقطة ١ الممثلة **أ** فى المستوى الأمامى تستدير وتخرج من **اليمين .**

١



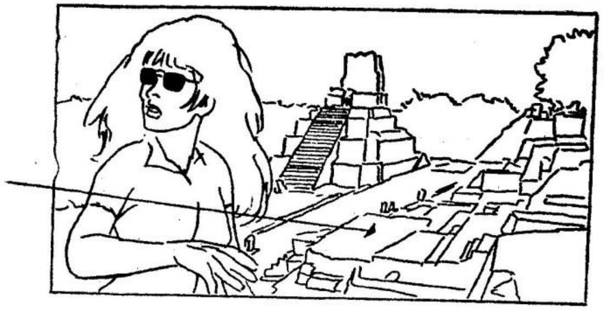
٢

اللقطة ٢ العكسية . الممثل **ب** فى المستوى الأمامى . والممثلة **أ** فى منتصف الخلفية ، تتحرك مبتعدة الى اليمين . ولا تخرج من الشاشة فى هذه اللقطة .

اللقطة ٣ لقطة قريبة منخفضة . تدخل الممثلة **أ** من اليسار ونعبر الشاشة أمامنا لتخرج من اليمين (أو لتتوقف فى منتصف الشاشة كحل بديل) .

لدينا شخصان يواجهان أحدهما الآخر ونغطى حركتهما من زاويتين عكسيتين خارجيتين . ويتحرك الشخص المهيمن (الممثلة التى نراها من وراء الممثل الموجود فى المستوى الأمامى) بعيدا عن زميله . اذا كانت الحركة موجهة فى اللقطة الأولى ناحية آلة التصوير ، فان استمرار

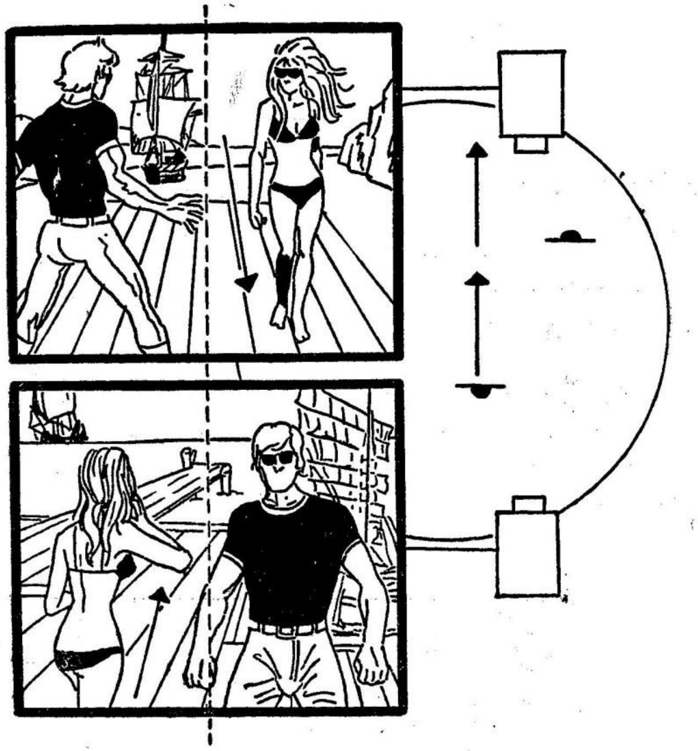
٣



الحركة فى اللقطة الثانية سيحدث داخل حدود الشاشة (شكل ٢٨٠) ٠

وهذا الحل مشابه لحل شكل ٢٧٠ ص ٣٠٩ ، فيما عدا أن الممثلة المتحركة هنا لا تدخل الشاشة من جديد فى اللقطة الثانية ٠

ان الممثلة تبدأ حركتها فى اللقطة الأولى ، وتكمل حركتها فى اللقطة الثانية مارة أمـــام الممثل الثابت ، وهى حالة غير عادية لأنهما يتبادلان مكانيهما فى مساحة الشاشة ٠ أما اذا كانت الممثلة المغادرة تتحرك الى



شكل ٢٨٠ تتجه الممثلة المتحركة نحونا فى اتجاه محايد ٠ وعندما تقترب من الممثل الثابت نقطع الى لقطة عكسية من ورائها ، حيث تتحرك مبتعدة عن آلة التصوير ، مارة بالممثل الثابت ، وتستمر فى سيرهـــا الى المستوى الخلفى ٠ ونتيجة للتغطية من لقطة عكسية خارجية ، يتبادل الممثلان مكانيهما على الشاشة ٠

المستوى الخلفى فى اللقطة الأولى ، فانها تخرج من الشاشة فى اللقطة الثانية ٠ ومن الناحية العملية ، فاننا نعتمد على التركيب المتوازى من لقطتين رئيسيتين ، يتم تبادل الزوايا فيهما (شكل ٢٨١) ٠

لقطة الوضـع ١ — لقطة متوسطة للممثل والممثلة ٠ يدخلان اللقطة من اليمين ويتوقفان فى مواجهة أحدهما الآخر ٠ وظهر الممثلة موجه نحونا ٠ ويهيمن هو على الصـــورة ٠ ويقول : « متى سأراك مرة أخرى ؟ » ٠

لقطة الوضـع ٢ — لقطة قريبة عكسية لكليهما ٠ تجيب الممثلة : « بعد الصلاة فى الكنيســة » ٠ ثم تبدأ فى الاستدارة لتبتعد عنا ٠

تكملة الوضع ١ — لقطة متوســطة ٠ الممثلة تنهى حركة الاستدارة ، وتسير تجاهنا والى خارج الشاشة يسار ٠

تكملة الوضع ٢ — من هذا الوضع العكسى نراها فى الجزء الأيسر من الشاشة تسير مبتعدة تجاه الخلفية ٠

تكملة الوضع ١ — لقطة قريبة ٠ يبقى الممثل وحده لحظة ناظرا الى خارج الشاشة يسار ٠ ثم يستدير ويعبر الشاشة ليخرج من يسارها ٠

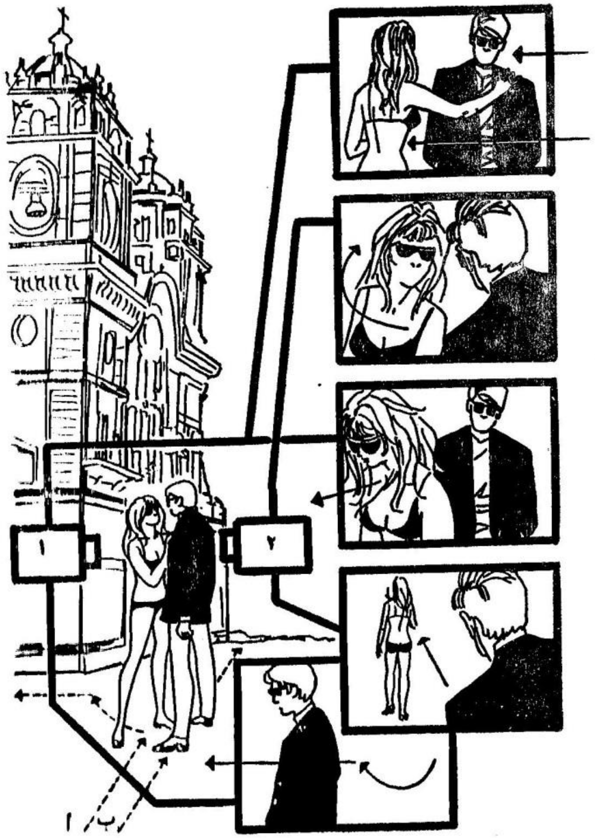
لقد تم تسـجيل حركة الممثلة فى نفس النصف من الشـاشة فى كلتا اللقطتين الرئيسيتين ٠ ان مشهد الوداع الذى تناولناه مرئيا كما سبق وصفه ، يكتسب حيوية فى حركته على الشاشة ، نتيجة استخدام نفس الجزء من الشاشة فى كل لقطات الحركة ونتيجة استخدام نموذج التركيب المتكرر من لقطتين رئيسيتين متقاطعتين ٠ كما أن التقابل بين اللقطة المتوسطة واللقطة القريبة أضاف عنصر التباين فى المسافة ٠

يجب أن تنساب الحركة بنعومة فى الحركة التى تليها ٠ ويمكننا تحويل حركة المغادرة ، وان كانت حركة صغيرة ، لتتكامل الى مشهد داخل تصميم عام للحركة (شكل ٢٨٢) ٠

اللقطة ١ — الممثل **ب** فى المســتوى الأمامى يستعمل التليفون ، ويستدير الى اليمين ٠ تتحرك آلة التصوير « بان » معه بحيث يصبح **ب** الى اليسار والممثلة **أ** وراءه ٠ الممثلة **أ** تعد الحقيبة ٠ يتحدث **ب** معها ٠

اللقطة ٢ — لقطة متوسطة للممثلة ٠ ترفع رأسها فى بداية اللقطة كرد فعل لكلام الممثل من خارج الشاشة ٠ تجيب ثم تغلق الحقيبة ، وتأخذها وتخرج من يمين الشاشة ٠

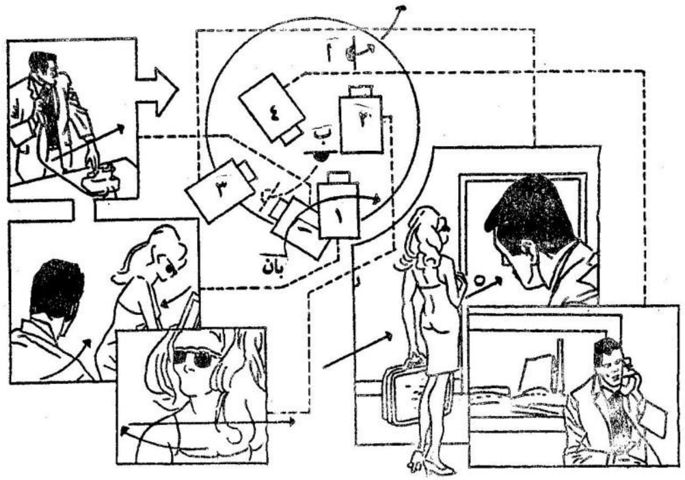
اللقطة ٣ — الممثل فى المستوى الأمامى الى اليمين ٠ تدخل الممثلة من اليسار وتسير الى الباب فى منتصف الخلفية ٠



شكل ٢٨١ تقسيم التغطية من زوايا عكسية الى عدة اجزاء ، مع استخدام لقطتين رئيسيتين فقط مصورتين من المكانين الموضحين .

وتفتح الباب وتخرج منه .

اللقطة ٤ العكسية . لقطة قريبة للممثل ينحنى ويرفع سماعة التليفون مرة ثانية ويطلب رقما ثم يضع السماعة على أذنه ، وينتظر لحظة ثم يتكلم .



شكل ٢٨٢ تتكامل حركة الابتعاد مع نموذج أكثر تعقيدا من الحركة التى تسبق الحدث الرئيسى وتستمر معه .

وهناك عدة بدائل ممكنة للقطة ٤ . فبعد أن تخرج الممثلة فى اللقطة ٣ ، يمكننا أن نراها فى اللقطة التالية وهى تسير خلال ممر الفندق ، وما تزال حركة القصة مستمرة معها . أما اذا كانت القصة ، كبديل لهذا ، تذكر بالتفصيل ما يحدث للممثل **ب** ، فيمكننا أن ننفذ حدثا ينمى نقطة ترتبط بالقصة ، لكى يلى اللقطة ٣ . ان الحركة تنساب الى حركة تالية .

ولنلاحظ الطريقة التى تلفت الانظار ، التى تحركت بها آلة التصوير من الجانب الأيمن من الممثل **ب** الى جانبه الأيسر .

اننا نراه فى اللقطة الأولى عند نهاية حركة آلة التصوير الأفقية « بان » ، فى الجانب الأيسر من الشاشة متجها بظهره نحونا .

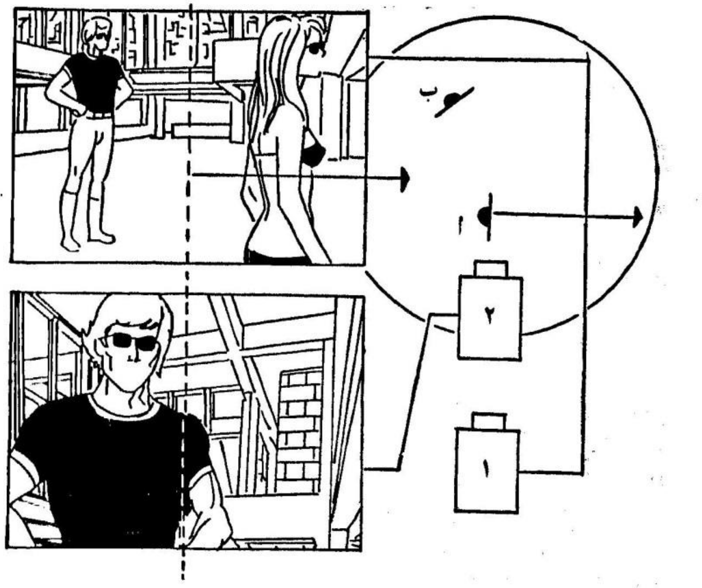
واللقطة ٢ ، التى تصور الممثلة **أ** ، تتقدم فيها آلة التصوير على نفس المحور المرئى المشترك . وتنظر الممثلة الى اليسار ، مما يربط هذه اللقطة مرئيا مع اللقطة التى تسبقها . ثم تتحرك الممثلة الى خارج اللقطة من اليمين . وفى اللقطة ٣ تدخل الممثلة من اليسار وتتجه الى المستوى الخلفى . ولكننا أصبحنا الآن على الجانب الآخر من الممثل **ب** الذى نراه فى الجانب الأيمن من الشاشة . ومع ذلك تنساب الحركة بنعومة ، لأن حركة خروج الممثلة من الشاشة ودخولها اليها وهى الحركة المهيمنة تتم من جانبين متضادين ، مما يطغى على حقيقة أن الممثل قد انتقل الى مساحة

جديدة من الشاشة فى اللقطة ٣ لاعادة التأسيس · لقد جعلت الحركة المهيمنة للممثلة هذا الانتقال السلس ممكنا ·

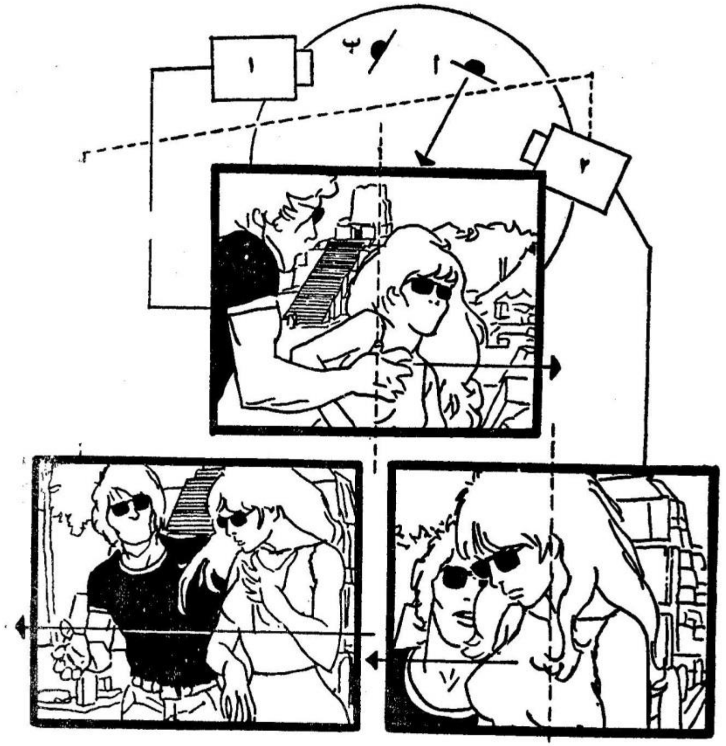
ان الطريقة التى اتبعت فى هذا المثال لكى ننتقل مرئيا الى الجانب الآخر من أحد الممثلين ، دون أن تبدو أية مخالفة لمبدأ المثلث الخاص بأوضاع التصوير ، يمكننا اضافتها الى مجموعة الطرق التى ذكرناها فى فصل ٩ والمستخدمة للتمكن من عبور خط الاهتمام أو خط الحركة ·

واذا تحرك ممثل الى خارج الشاشة ، فليس من الضرورى أن نواصل حركته فى اللقطة التالية · فقد يكون من الأقوى تأثيرا أن نقطع الى رد الفعل على وجه الممثل الثابت المتبقى ·

وبمجرد أن تخرج الممثلة **أ** من الشاشة فى اللقطة الأولى فى شكل ٢٨٣ ، نقطع الى لقطة قريبة للممثل **ب** على نفس المحور المرئى للتصوير · واذا طبقنا هذا على رحيل عربة تخرج من اللقطة الكاملة ، فلنقطع الى لقطة قريبة لوجه البطل الذى سبق أن شاهدناه فى المستوى الخلفى فى اللقطة الأولى ·



شكل ٢٨٣ استبعاد الممثل المتحرك من اللقطة الثانية ، وبذا يزداد التركيز على الممثل الثابت الذى نراه هنا فى لقطة قريبة ·



شكل ٢٨٤ الممثل المبتعد يتحرك فى اتجاهين متضادين من لقطة الى اخرى · تمت التغطية هنا بلقطات عكسية خارجية ·

وهذا الأسلوب فى العمل يدعم وجود الممثل الذى يبقى داخل الشاشة ، ويجعل منه الشخصية الرئيسية · ان القطع الى لقطة قريبة له يقوى أية حركة قد يقوم بها عندئذ ·

وعكس ترتيب اللقطات هنا لا يعطى نفس الأثر والتأكيد · فمثلا ، نحن نقطع من اللقطة القريبة للممثل الثابت ، لنرجع الى الوراء على نفس المحور المرئى لنرى الممثلة وهى تبدأ حركتها حتى تخرج من جانب الشاشة ، تاركة الممثل الثابت الوحيد صغيرا فى حجمه داخل المنظر · بهذه الطريقة يقل التركيز على كلا الشخصين : فبالنسبة للممثلة المتحركة لأنها أمضت وقتا قصيرا على الشاشة فى اللقطة الثانية ، وبالنسبة للممثل الثابت لأنه يقف بعيدا جدا عن مكاننا ·

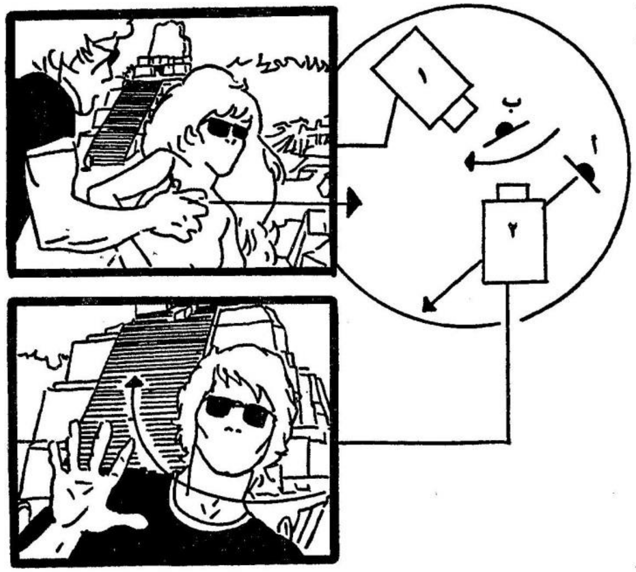
ومن الممكن تنفيذ ظهور اتجاهين متضادين لنفس حركة الابتعاد المستمرة اذا استخدمنا زاويتى تصوير عكسيتين خارجيتين لتغطية الحركة عبر الشاشة (شكل ٢٨٤) :

أولا ، لقطة قريبة لكلا الممثلين ، وتخرج الممثلة **أ** من يمين الشاشة . قطع الى اللقطة العكســـية ٢ وهى أيضا لقطة قريبة . هناك معالجتان ممكنتان . فى احداهما تكون الممثلة **أ** فى منتصف الشاشة بحيث تحجب الممثل **ب** وراء جسمها . وتتحرك الممثلة من المنتصف الى اليسار وتخرج من الشاشة .

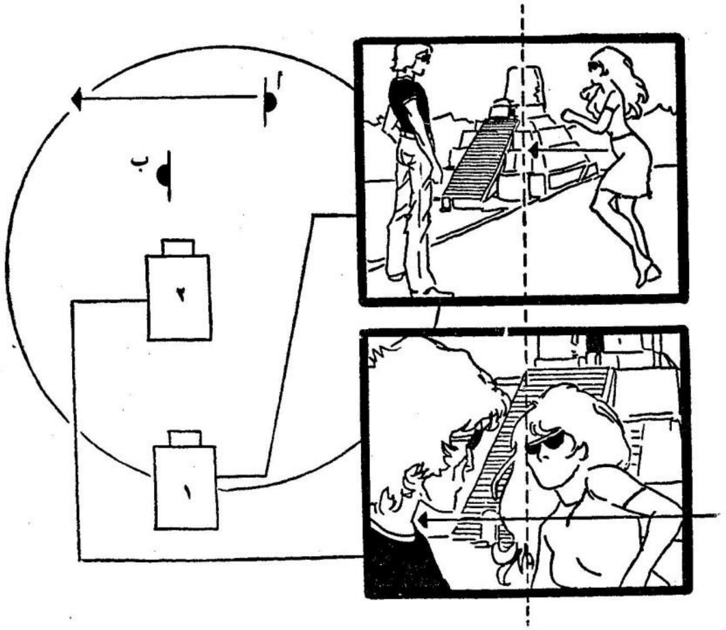
والمعالجة البديلة : تدخل الممثلة **أ** فى المستوى الأمامى من اليمين وتعبر المكان بين الممثل **ب** وآلة التصوير ، لتخرج من اليسار . ويدير الممثل وجهه من اليمين الى اليسار مع حركة الممثلة .

واذا استخدمنا زاوية تصوير خارجية وأخرى عكسية داخلية ، فان مغادرة الممثلة المتحركة لا تبدو أمامنا ولكننا نفهمها من دوران رأس الممثل الثابت (شكل ٢٨٥) .

فعندما تخرج الممثلة **أ** من اللقطة الأولى ، نقطع الى اللقطة الثانية حيث



شكل ٢٨٥ استبعاد الممثلة المتحركة من اللقطة الثانية . ويدير الممثل الثابت رأسه فى اللقطة الثانية ليوحى باتجاه حركة الممثلة الموجودة حاليا خارج مجال التصوير .



شكل ٢٨٦ استخدام آلتى تصوير تشتركان فى المحور المرئى لتغطية ممثلة تمر وراء الممثل الثابت أثناء ابتعادها .

يتابع الممثل **ب** الحركة المفهومة ضمنا للممثلة .

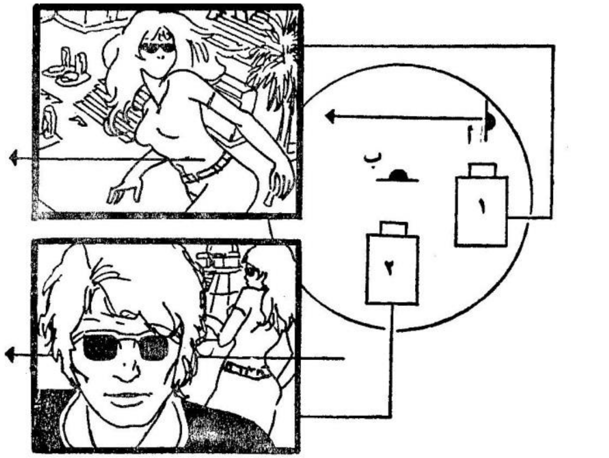
كما يمكننا أن نوضح حركة خروج الممثلة من الشاشة ، بالرغم من حركتها من أحد الجانبين الى المنتصف فقط (شكل ٢٨٦) .

اللقطة ١ الممثلة والممثل يتحدثان . وتقرر الممثلة أن تترك المكان وتسير الى اليســـار حتى تصـــل الى منتصف الشاشة فقط . قطع الى ...

اللقطة ٢ لقطة قريبة للممثل **ب** (من وضع تصوير متقدم على نفس المحور المرئى للقطة السابقة) . تدخل الممثلة من يمين الشاشة وتعبرها وراء الممثل لتخرج من اليسار .

فى اللقطـــة الأولى غطت حركـــة الممثـــلة الى اليســـار نصـــف عرض الشاشة بسرعة . ونراها فى اللقطة الثانية تعبر الشاشة كلها وراء الممثل الثابت الذى يهيمن على المنظر من مكانه .

وهناك تنويعة لهذه الحالة بأن نصور كلا من الشخصين فى لقطة منفصلة . ونبدأ بلقطة تأسيسية تعرضهما معا ، ثم ننتقل الى لقطة منفردة



شكل ٢٨٧ استبعاد الممثل الثابت من اللقطة الأولى • وتمر الممثلة المتحركة من ورائه فى اللقطة الثانية •

لكل منهما يتم تركيبها على التوازى • ثم يتحرك أحد الشخصين مبتعدا • ويوضح شكل ٢٨٧ هذه التنويعة البسيطة •

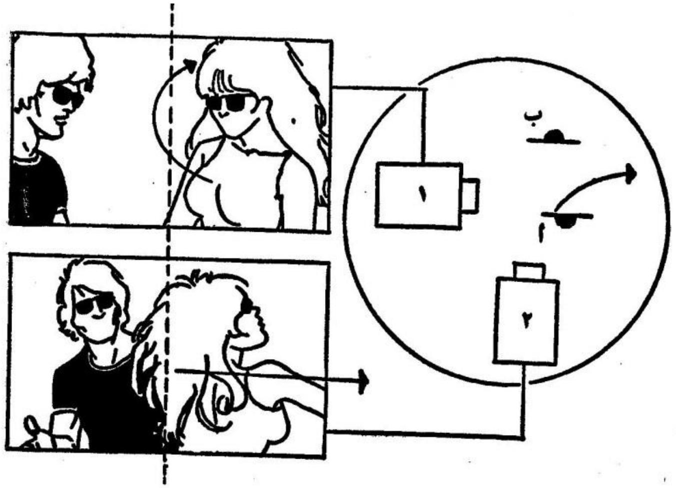
اللقطة ١ لقطة قريبة • الممثلة أ تتحرك الى خارج الشاشة من منتصفها الى يسارها •

اللقطة ٢ لقطة قريبة للممثل ب • ونرى وراءه ، وخارج الوضوح البؤرى ، الممثلة وهى تعبر الشاشة من اليمين الى اليسار •

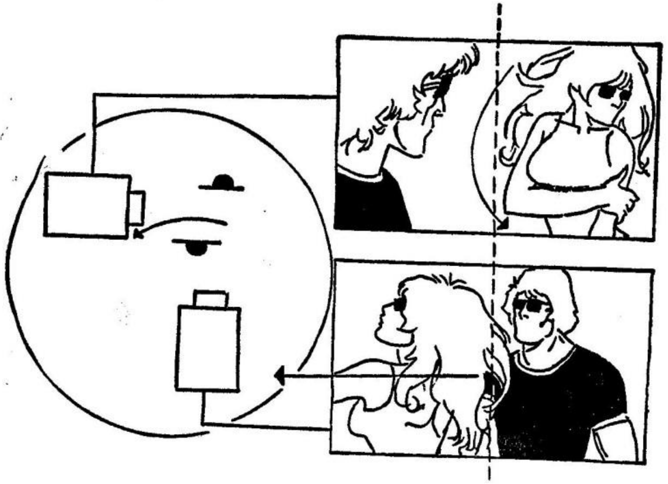
انها طريقة معتادة للربط بين مثل هذه اللقطات المنفردة ، دون الرجوع الى اللقطة التأسيسية المبكرة والتى قد تشكل هنا انحرافا عن الموضوع الأصلى أمام المتفرجين لأنها تؤكد أهمية الممثل الخطأ • اننا عندما نعرض الممثلة وهى تتحرك فى المستوى الخلفى وخارج الوضوح البؤرى فى اللقطة الثانية ، فاننا نقلل من دورها دون أن نفقد الاحساس بالاتجاه •

ويمكننا تقديم المغادرة بطريقة تكشف عن الشخص المتبقى فى بداية اللقطة الثانية ، ولنحصل على رؤية أمامية مواجهة لهذا الممثل (شكل ٢٨٨) •

ان وضعى التصوير هنا على زاوية قائمة من أحدهما الآخر • وفى اللقطة الأولى تستدير الممثلة أ لتتحرك مبتعدة • وفى اللقطة الثانية وآلة التصوير وراء ظهرها ، تنهى الممثلة استدارتها وتغادر الشاشة ، كاشفة



شكل ٢٨٨ تغطية من زاوية قائمة لممثل يبتعد • يبدأ الشخص فى اللقطة الأولى فى الحركة بعيدا عن آلة التصوير • وعندما ينهى حركته فى اللقطة الثانية يكشف لنا عن شكل الممثل الثابت من الأمام •

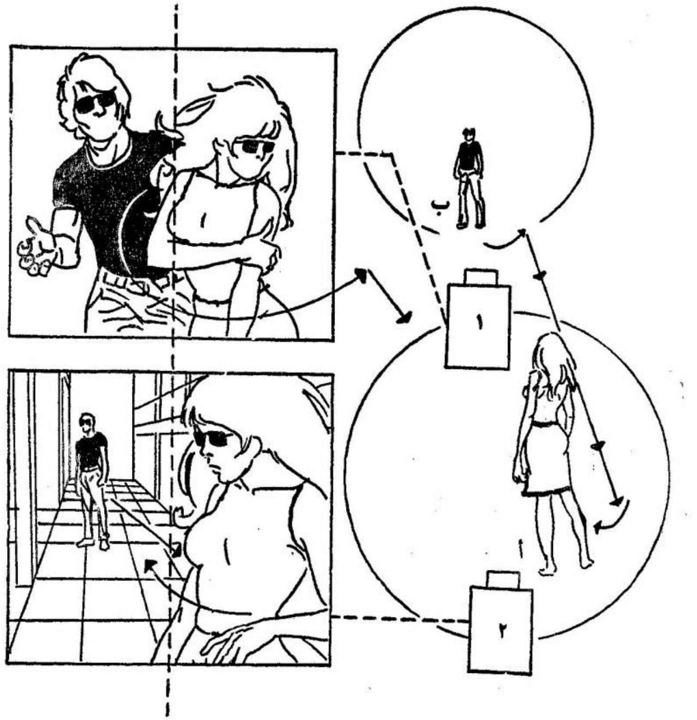


شكل ٢٨٩ ينحصر الخلاف بين هذا المثال وسابقه فى أن الممثل المبتعد يبدأ هنا حركته فى اللقطة الأولى تجاه آلة التصوير ، بدلا من الابتعاد عنها •

عن الممثل الثابت **ب** فى منظر مواجهة أمامية • وبهذا التقديم المرئى الحيوى البسيط ، يتركز الانتباه على الممثل الآخر • وفى المثال المذكور ، تبتعد الممثلة **أ** عنا ، الا أن المبدأ نفسه ينطبق اذا كانت الممثلة تستدير تجاه آلة التصوير لتبدأ المغادرة (شكل ٢٨٩) •

ونجد فى شكل ٢٨٨ أن حركة الابتعاد تتم فى نفس الجزء من الشاشة فى كلتا اللقطتين ، بينما نجد فى شكل ٢٨٩ أن حركة الابتعاد تتم من المنتصف الى أحد الجانبين فى النصفين المتضادين من الشاشة خلال اللقطتين •

والمغادرة التى تتضمن حركة أكثر مما سبق ، يكفيها أن تقدم لنا بداية ونهاية هذه الحركة فقط •• اذا عدنا الى مبدأ اختصار الوقت الذى سبق شرحه من قبل • ويوضح شكل ٢٩٠ التدبير التالى :

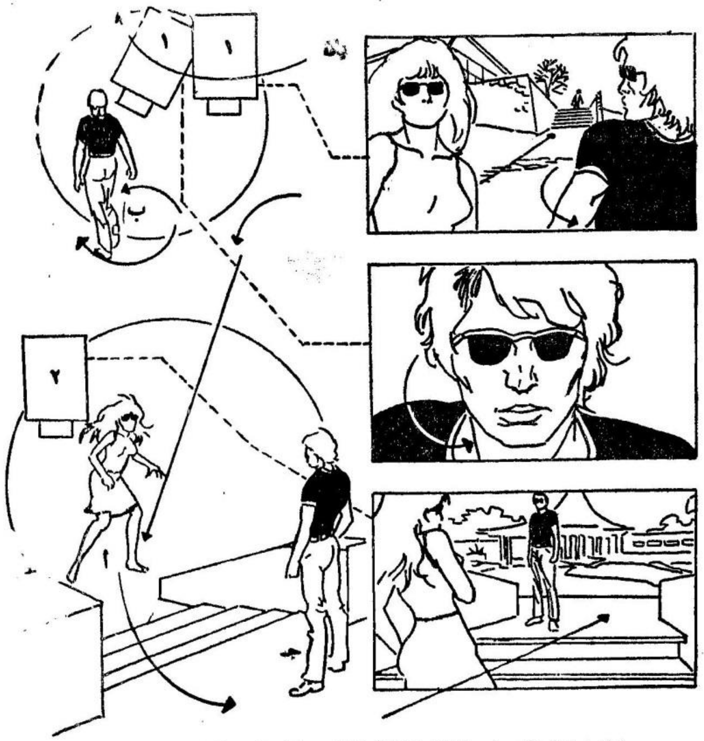


شكل ٢٩٠ تفيد فترة التوقف فى نهاية اللقطة الأولى للبقاء مع الممثل الثابت فى تقصير الحركة المتكررة فى مسار طويل •

اللقطة ١ لقطة قريبة • الممثلة **أ** والممثل **ب** يتحدثان • ثم تستدير **الممثلة أ وتقترب منا وتخرج من يمين الشاشة** • وتستقر آلة التصوير على الممثل **ب** للحظة وهو يواصل كلامه ، ثم نقطع الى ••

اللقطة ٢ لقطة كاملة • الممثلة **أ** فى المستوى الأمامى تسير تجاه آلة التصوير ، ثم تتوقف وتستدير لتواجه الممثل **ب** فى المستوى الخلفى •

نلاحظ مرة أخرى ، أن الحركة تتم هنا داخل نفس نصف مساحة الصورة وعلى نفس المحور المرئى • ويكمن الاختلاف فى الاجراءات هنا فى انه عندما **تذهب أ** الى **ب** فان التوقف pause يتم فى بداية اللقطة الثانية ، ولكن عندما [illegible] **عن ب** ، فان التوقف يتم فى نهاية اللقطة الأولى •



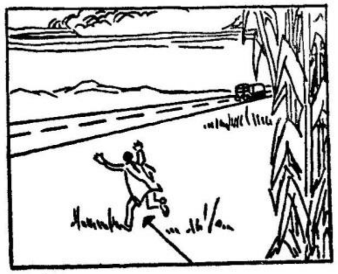
شكل ٢٩١ تقدم فى نهاية اللقطة الأولى حركة تلهى المتفرج عن حذف جزء من الحركة الطويلة لمسيرة الممثلة أ الى الممثل جـ فى المستوى الخلفى ، فى اللقطة الثانية •

ويمكننا تنفيذ حل مماثل بأن نضيف الى لحظة التوقف ما يلهى النظر مرئيا · وتستجد مثل هذه المشكلة عندما يتحرك الممثل المبتعد الى المستوى الخلفى مباشرة حيث نرى مكان وصوله · ويهدف صرف النظر (أو الالهاء) هنا الى أن يجعلنا نفقد اهتمامنا وقتئذ بالشخص المتحرك وبمكان وصوله ، وأن نركز اهتمامنا على الشخص الذى يبقى فى المستوى الأمامى (شكل ٢٩١) ·

اللقطة ١ المثلة **أ** والممثل **ب** يتحادثان فى المستوى الأمامى ونرى الممثل **جـ** فى لقطة بعيدة عند قمة مجموعة صغيرة من السلالم ، وهو ينتظر فى المستوى الخلفى · ثم تبدأ الممثلة **أ** فى السير مبتعدة عنا ومتجهة الى الممثل **جـ** · ويتحرك **ب** فى المستوى الأمامى الى اليمين وتتحرك معه آلة التصوير «بان» لتستبعد الشخصين الآخرين · وتستقر آلة التصوير لحظة على **ب** لتوضيح رد فعله أو لاتاحة الفرصة له لكى يتكلم وتتطور القصة ·

اللقطة ٢ لقطة متوسطة للممثل **جـ** · تدخل **أ** من اليسار لتصل الى قمة السلالم وتستدير لتنظر مع **جـ** الى اليمين خارج الشاشة ، الى الممثل **ب** ·

نجد هنا أن الجمع بين حركة آلة التصوير وحركة الممثل الموجود فى المستوى الأمامى تصرف النظر مرئيا · وكان من الممكن استخدام حركة آلة التصوير فقط بأن نحركها رأسيا « تلت » الى احدى التفصيلات فى المستوى الأمامى التى يشير اليها الممثل المتبقى · ويمكننا تفادى تحريك آلة التصوير اذا سار الممثل الموجود فى المستوى الأمامى تجاه آلة التصوير ، بحيث يحجب رؤيتنا للمستوى الخلفى ، وبحيث يجبرنا على مشاهدة وجهه فى لقطة قريبة ·

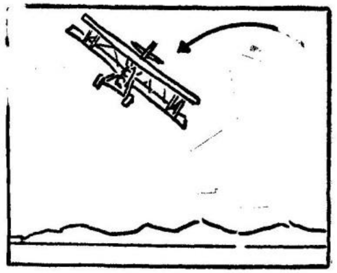


شكل ٢٩٢ مثال من فيلم ألفريد هتشكوك « الشمال عن طريق شمال الغرب » ، حيث تقوم لقطة مقتطعة بمهمة تقصير المسار الذى يجب أن يسلكه الممثل المتحرك ·

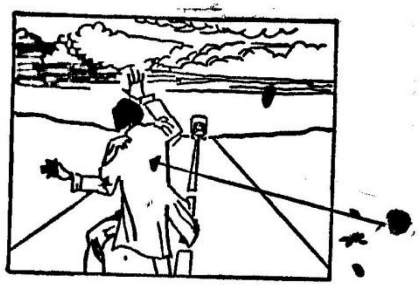
ويمكننا بدلا من لحظة التوقف أن نضيف لقطـة مقتطعة ، لكى نختصر المسافة بين القيام والوصول ·

ويجب أن ترتبط هذه اللقطة المقتطعة بالحدث الأصلى فى القصة · ويوضح شكل ٢٩٢ مثالا لهذا النوع مأخوذا من فيلم معروف لنا ·

اللقطة ١ يخرج **كارى جرانت** من مزرعة الذرة ويبدأ فى الجرى ناحية الطريق السريع فى المستوى الخلفى ، حيث نرى سيارة نقل تقترب بكامل سرعتها ·



اللقطة ٢ لقطة بعيدة · طائرة ذات جناحين تستدير نحونا وتبدأ فى الاتجاه فى طيرانها نحو آلة التصوير مباشرة ·



اللقطة ٣ لقطة كاملة · آلة التصوير فى منتصف الطريق السريع · يدخل كارى جرانت من اليمين وظهره نحونا ويتوقف فى المستوى الأمامى ، يلوح بذراعيه ليوقف سيارة النقل ·

نجد هذا المنظر فى فيلم ألفريد هتشكوك « **الشمال عن طريق شمال الغرب** » (١٩٥٩) ، وهو جزء من المشهد المشهور حاليا والذى تطارد فيه

لاحدى الطائرات الممثل كارى جرانت فى وضح النهار وفى أرض مفتوحة تماما ·

ان اللقطة المقتطعة فى هذا المثال ترتبط بالقصة ، حيث انها تحيط المتفرجين علما بنوايا الطيـــار داخل الطائرة ذات الجناحين · ولقد تم استخدام هذه اللقطة المقتطعة لاختصار طول الأرض التى يقطعها كارى جرانت من مزرعة الذرة الى الطريق السريع ، ولزيادة التركيز على النقط المهمة فى هذا الحدث ·

١٧

الممثلون يتحركون معا

سبق لنا تحليل الحركة على الشاشة عندما كان ممثل واحد ، وهو الممثل الميهمن ، هو الذى يدخل الى حيز الشاشة أو يخرج منه · ولكن قد يتحرك ممثلان فى نفس الوقت ، وفى تلك الحالة تتاح لهما ثلاثة أنواع من الحركة :

١ ـ يتحرك الاثنان فى نفس الاتجاه ·

٢ ـ يتحرك كل منهما تجاه الآخر ·

٣ ـ يتحركان مبتعدين عن أحدهما الآخر ·

وسوف نفحص كلا من هذه الأنواع على انفراد ، كما سنقدم عددا من الأمثلة داخل كل تنويعة منها ·

● الحالة الأولى

عندما يتحرك الممثلان فى نفس الاتجاه ، ويكون أحدهما خلف الآخر ، يمكننا الحصـــول على عرض حيوى بأن نركب اللقطتين العكســـيتين الخارجيتين حسب ما سيتم وصفه هنا ، وكما يتضح من شكل ٢٩٣ :

اللقطة ١ لقطة كاملة · الممثل **ب** يتحرك من منتصف الشاشة الى يمينها حتى يخرج · قطع الى ··

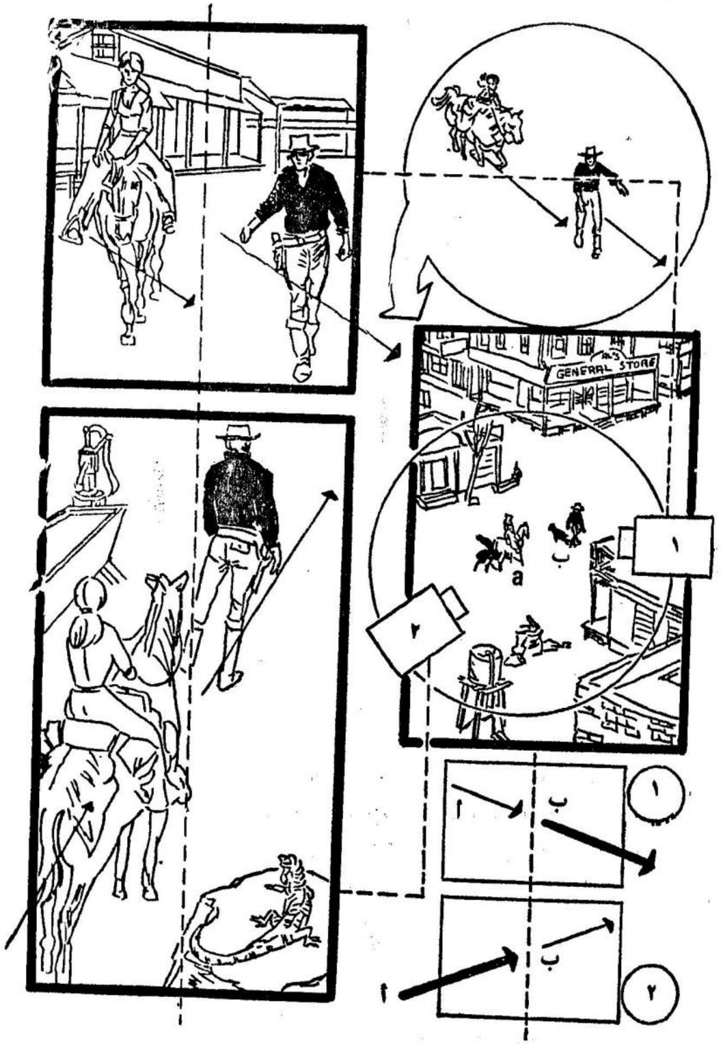
اللقطة ٢ لقطة كاملة عكسية · الممثلة **أ** تدخل الشاشة من اليسار وتتحرك وراء الممثل **ب** ·

وفى اللقطـــة ١ تتحـــرك الممثلة **أ** من اليســـار الى المنتصف ، ويتحرك الممثل **ب** من المنتصف الى اليمين · وفى اللقطة ٢ يستمر كل منهما فى حركة مماثلة فى نفس المساحة من الشاشة · لكن الممثل **ب** فى اللقطة ١ يخرج من الشاشة ، بينما تدخل الممثلة **أ** فى اللقطة ٢ من الجانب المضاد · ونجد فى اللقطة الثانية أن الممثل **ب** موجود فى منتصف الشـــاشة من بداية اللقطة ، يتحرك بعيدا الى المستوى الخلفى ·

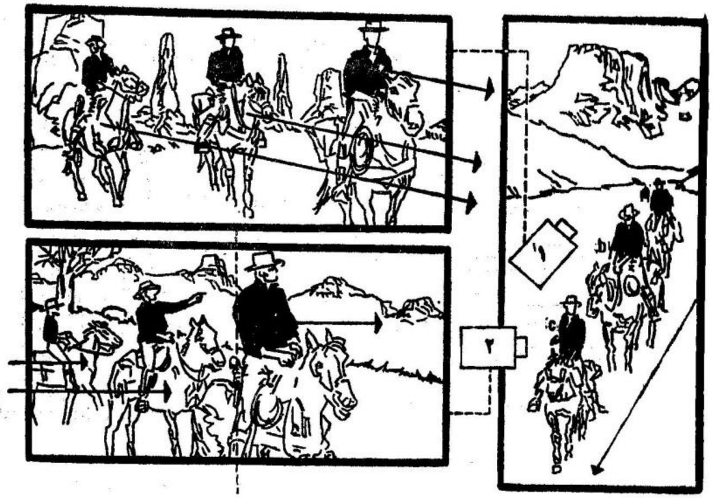
● الحالة الثانية

واذا كان هناك ثلاثة أشخاص يتحركون فى خط واحد ، فالحل مشابه لما سبق الى حد ما (شكل ٢٩٤) ·

توجد هنا علاقة زاوية قائمة تقريبا بين وضعى التصوير المستخدمين فى هذا القطع الحيوى . **أما المبدأ المطبق هنا فهو نفس ما طبقناه فى الحالة** السابقة .



شكل ٢٩٣ الحركة فى نفس النصف من مساحة الشاشة بالنسبة لكل ممثل على انفراد فى كل لقطة .



شكل ٢٩٤ نستخدم هنا الحركة التى تبدأ فى منتصف الشاشة فى اللقطة الثانية للربط بين اللقطتين مرئيا .

اللقطة ١ الممثلون **أ** و **ب** و **جـ** يتحركون فى خط قطرى وفى طابور واحد ليخرجوا من يمين الشاشة . وعندما يخرج الأخير نقطع الى . .

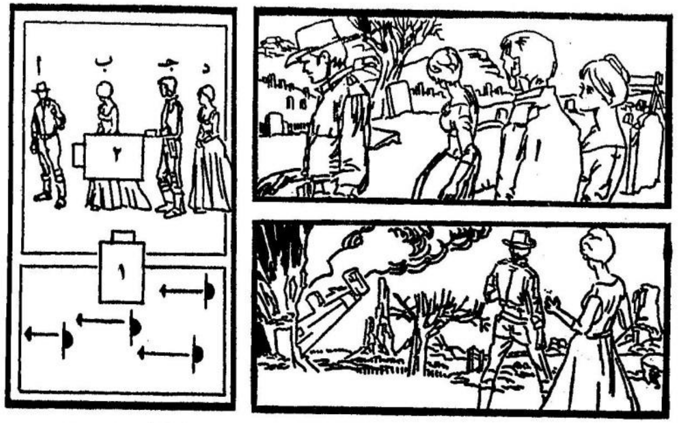
اللقطة ٢ الممثل **جـ** (فى مقدمة الطابور) نراه فى منتصف الشاشة يتحرك الى اليمين ثم يتوقف . يدخل الممثلان **ب** و **أ** الشاشة من اليسار ثم يتوقفان .

وكما نرى ، لقد تم حذف دخول الممثل **جـ** فى اللقطة الثانية . **وهكذا** حصلنا على تأثير أكثر حيوية ، بأن جعلناه يتحرك من منتصف الشاشة تجاه الخارج .

● **الحالة الثالثة**

كما يمكن التغطية باستخدام علاقة الزاوية القائمة أيضـــا ، كما يتضح من شكل ٢٩٥ .

نرى فى اللقطة الأولى أربعة أشخاص واقفين من جانبهم (بروفيل) ويقفون شيئا خارج الشاشـــة فى اليسار ، ثم يبدءون فى التحرك الى اليسار . فيخرج **أ** من الشاشة ، وتتحرك **ب** من المنتصف الى قرب حافة الشاشة اليسرى ، ويصل **جـ** و **د** الى منتصف الشاشة . قطع الى اللقطة التالية ، على زاوية قائمة من اللقطة الأولى . **أ** و **ب** موجودان داخـــل



شكل ٢٩٥ تغطية من وضعى تصوير على زاوية قائمة لرحيل عدة ممثلين يتحرك كل منهم وراء الآخر ·

الشاشة منذ بدايتها والى اليمين ، ويتحركان بعيدا الى الطائرة المحترقة فى المستوى الخلفى، يتبعهما الآخران اللذان يدخلان الشاشة من اليمين · ويتكرر مكان وجود الشخصين **جـ** و **د** ، بينما يتحرك الشخصان **أ** و **ب** فى نصف مساحة الشاشة فى اللقطة الأولى ثم فى النصف المضاد فى اللقطة التالية ·

● **الحالة الرابعة**

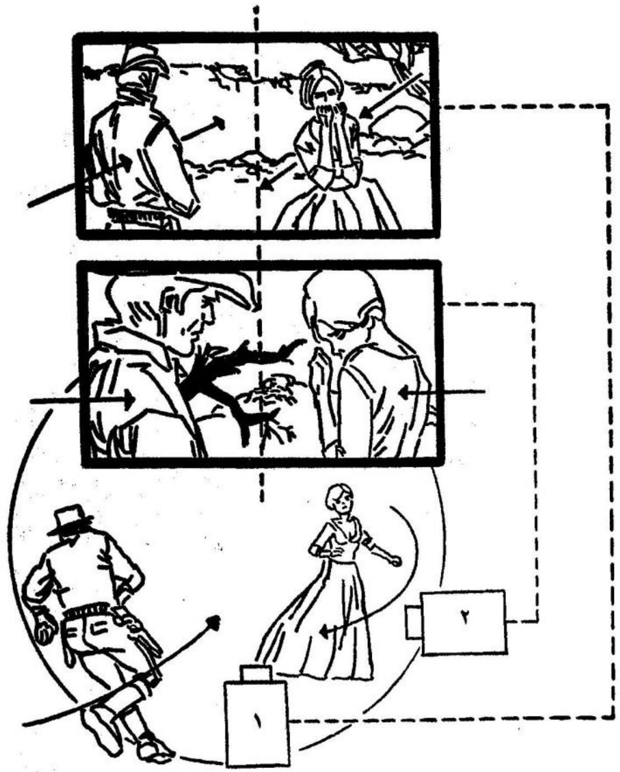
اذا كانت الحالة هى اقتراب شخصين من أحدهما الآخر ، فانها توحى بالتغطية من وضعين للتصوير بينهما زاوية قائمة (شكل ٢٩٦) ·

نرى فى اللقطة الأولى أن كلا من الشخصين يتحرك فى اتجاه محايد ويسير تجاه الآخر · قطع الى اللقطة الثانية ، حيث يدخل كل منهما الشاشة من الجانب القريب له ويتوقفان قرب المنتصف ·

● **الحالة الخامسة**

ويمكننا اذا كان وضعا التصوير على محور مرئى مشترك أن نغطى جيدا هذه الحركة الملتقية (شكل ٢٩٧) ·

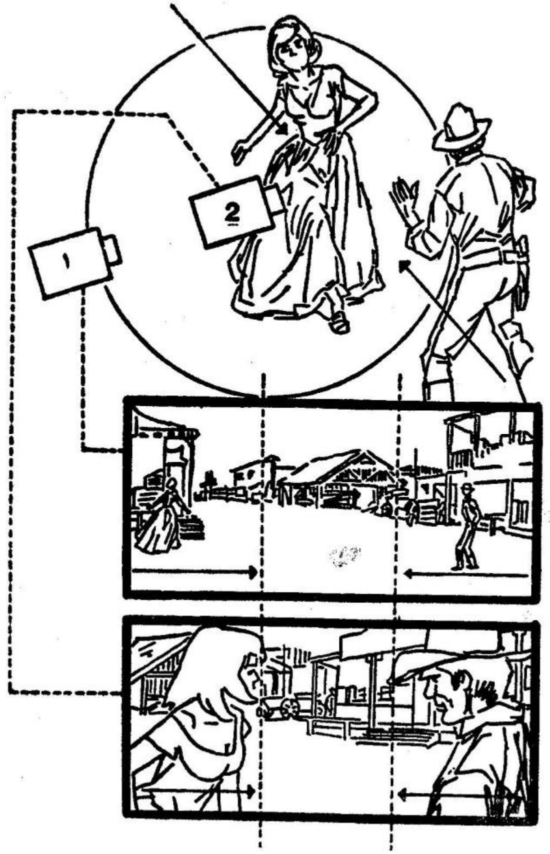
تنقسم اللقطة الأولى هنا الى ثلاثة أجزاء تكوينية رأسية · وكلا الشخصين موجودان فى أقصى طرفى الشاشة ، ويتحركان تجاه الحدين الداخليين لهذين الجزءين · ثم نقطع الى لقطة قريبة ، متقدمة على نفس المحور المرئى ، حيث نرى كلا من الشخصين من جانبه (بروفيل) ، ثم يتوقفان ·



شكل ٢٩٦ التقاء حركة شخصين كما يغطيهما وضعا تصوير على زاوية قائمة ·

وقد لا يكون من الضرورى أن أوضح انه يجب على كلا الشخصين أن يتحرك بنفس السرعة تقريبا ، بحيث تسمح حركتهما على الشاشة بأن يصلا معا الى المكان المحدد لهما فى المساحة التى تغطيها الشاشة · واذا تحرك أحدهما أبطأ من الآخر فقد يتأخر ظهوره (أو ظهورها) على الشاشة فى اللقطة الثانية · وهذا يقلل من وقع ظهورهما المرئى ·

ومع هذا ، يمكننا أن نقوم ببعض الخداع هنا ، اذا حدث مثل هذا التقصير فى اللقطة الأولى ، وذلك بأن نجعل الشخصين يدخلان اللقطة الثانية فى نفس الوقت ·



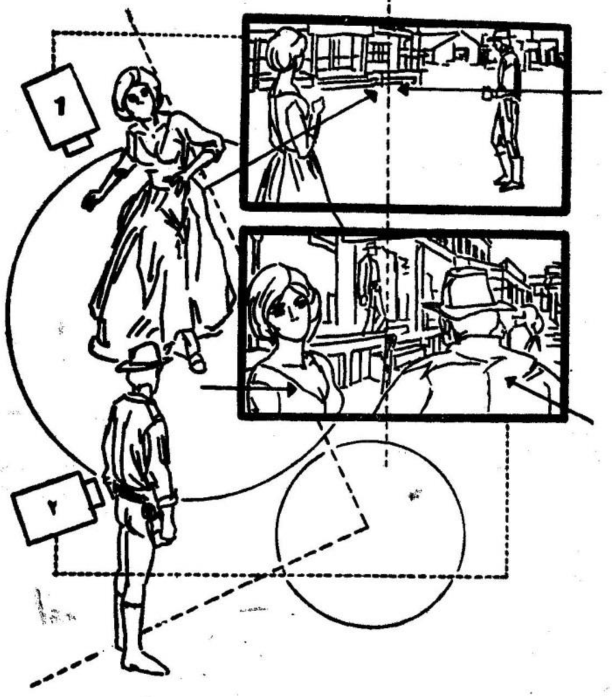
شكل ٢٩٧ التقاء حركة شخصين كما نراهما من وضعى تصوير لهما محور مرئى مشترك .

● الحالة السادسة

وقد يلتقى الشخصان معا وهما يسيران بزاوية قائمة ، كما فى شكل ٢٩٨ .

وتتم خطوات التركيب هنا كما فى الحالة السابقة .

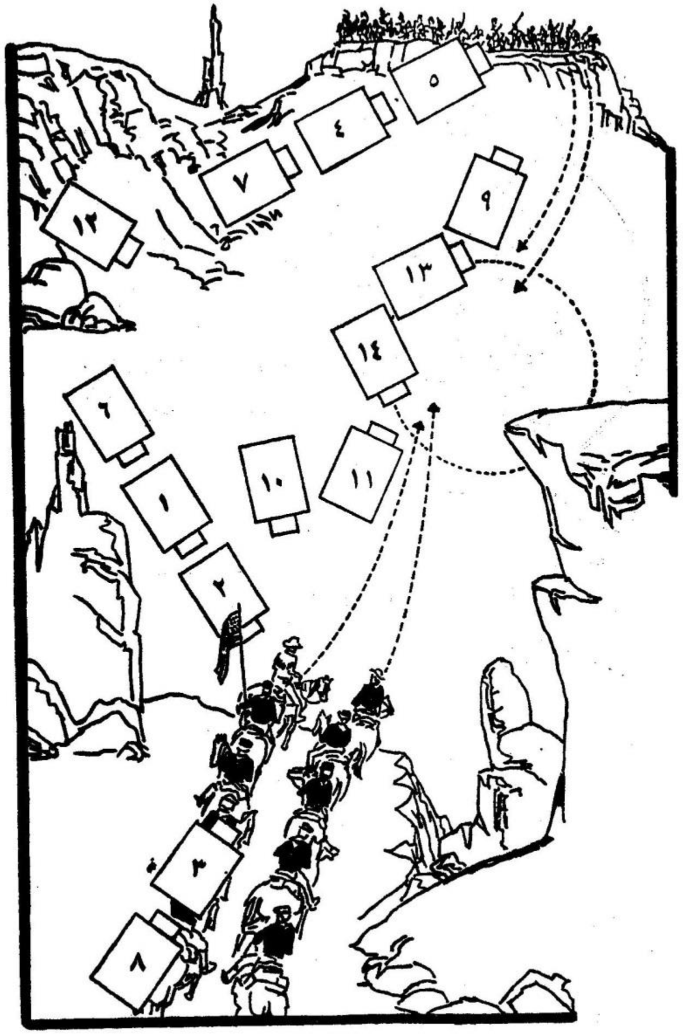
وهنا يلتقى استخدام التصوير على زاوية قائمة مع حركة الشخصين على زاوية قائمة . ويتم تخفيف التقاء الحركتين المحايدة والمستعرضة في نصفى الشاشة عند الانتقال من لقطة الي أخرى .



شكل ٢٩٨ يلتقى الممثلان المتحركان فى مسارين بينهما زاوية قائمة ، فى تغطية من وضعى تصوير بينهما زاوية قائمة .

● الحالة السابعة

ويمكن أن ينطبق تقابل شخصين في حركـة تلتقى فى منتصف الشاشة ، على حالة لقاء مجموعتين من الأشخاص . ويمكننا من خلال التركيب أن نعتمد على تبادل الحركتين أو على ظهورهما معا فى نفس اللقطة . ولنأخذ مثالا : رئيس قبيلة من الهنود الحمر وقائد فرقة الفرسان يتفقان على اللقاء فى أرض محايدة ليبحثا الخـلافات بينهما . ويحضر كلاهما وبصحبته حراسة مسلحة ، وتبقى الحراستان بأعلى التلال عندما يهبط كل من الرئيسين الى نقطة لقائهما فى الوادى (شكل ٢٩٩) . وفيما يلى وصف لكيف يتطور هذا المشهد :



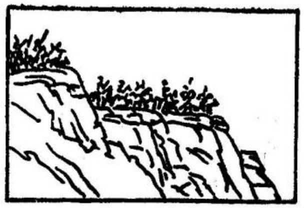
شكل ٢٩٩ الحركتان اللتان تلتقيان عند نقطة متوسطة ، تصلحان أيضا فى حالة تحرك مجموعتين كبيرتين من الناس .

لقطة الوضع ١ لقطة كاملة منخفضة . تبدو مجموعة الفرسان فوق قمة التل ثم يتوقفون . لقد تحركوا من اليمين الى اليسار ، وعندما يتوقفون نقطع الى ..

لقطة الوضع ٢ لقطة قريبة منخفضة لثلاثة من الفرسان ، ضابط وكشاف هندى وقائد المجموعة . ينظرون وينتظرون.

لقطة الوضع ٣ لقطة كاملة عكسية . من وراء الفرسان الراكبين خيولهم نرى التل الآخر . نسمع أصواتا خافتة لبعض الحوافر .

لقطة الوضع ٤ لقطة كاملة منخفضة . يظهر الهنود الحمر على حافة تلهم ثم يتوقفون . لقد تحركوا من اليسار الى اليمين) .



تكملة الوضع ٢ لقطة قريبة لثلاثة من الفرســان • الضابط القائد يحرك ذراعه •

لقطة الوضع ٥ لقطة قريبة منخفضة لثلاثة من الهنود • الأوسـط هو الرئيس •

تكملة الوضع ٢ لقطة قريبة للفرسان الثلاثة • انهم ينتظرون •

تكملة الوضع ٥ لقطة قريبة منخفضة للهنود الثلاثة • **يرفع الرئيس** يده ثم يخفضها •

تكملة الوضع ٢ لقطة قريبة منخفضة للفرســان **الثلاثة** • يتحرك الكشاف الهندى والضابط القائد الى اليسار ليخرجا من اللقطة • لقد بدءا الهبوط من التل •

لقطة الوضع ٦ لقطة كاملة • يهبط رجلا الفرسان (الكشاف الهندى والضــابط القائد) الى اليســار حتى يخرجا من اللقطة • ينتظر باقى الجنود فوق قمة التل •

تكملة الوضع ٥ لقطة قريبة منخفضة للهنود الثلاثة • **يتحرك الرئيس** وابنه الى اليمين ليهبطا ويخرجان من اللقطة من هذا الجانب •

لقطة الوضع ٧ — يهبط الهنديان من اليسار الى اليمين ويخرجان من يمين اللقطة • يتحركان ببطء • ينتشر باقى الهنود على قمة تلهم •

لقطة الوضع ٨ — لقطة كاملة • عدد من الجنود على ظهور خيولهم فى المستوى الأمامى • نرى فى الوادى من ورائهم الفارسين والهنديين يتجهان الى أسفل ليلتقوا • ونرى على التل الخلفى صفا من الهنود يرقبون •

لقطة الوضع ٩ — لقطة كاملة • من نفس المحور المرئى للقطة السابقة • نرى صف الهنود على قمة التل • يتجه الرئيس وابنه نحونا ، وهما يهبطان المنحدر ليخرجا من أسفل الشاشة •

لقطة الوضع ١٠ — لقطة متوسطة • الكشاف الهندى والضابط القائد يدخلان اللقطة من اليمين ، ويعبران الشاشة فى خط قطرى ليهبطا الى اليسار ويخرجان من اللقطة •

لقطة الوضع ١١ — لقطة كاملة عكسية • تتجه كل من المجموعتين تجاه الأخرى •

لقطة الوضع ١٢ — لقطة كاملة (من الجانب) • يدخل الهنديان من اليسار ويدخل رجلا الفرسان من اليمين ليلتقوا فى منتصف الشاشة •

لقطة الوضع ١٣ لقطة قريبة لرئيس الهندى • وجهه وقور ولكنه غامض • انه ينتظر فى صمت •

لقطة الوضع ١٤ لقطة قريبة للضابط القائد • وهو أول من يتكلم •

تكملة الوضع ١٣ لقطة قريبة للرئيس الهندى • يرد الكلام •

تكملة الوضع ١٤ لقطة قريبة للضابط القائد • يتكلم مرة أخرى •

وللمشـــهد جميعه ايقـــاع بطىء يوحى بقدر من التوتر للحـدث كله • وكل من المجموعتين لا تثق فى الأخرى ، وتقتربان من بعضهما فى حذر • وبناء المشهد ، من وجهة نظر القصة ، بسيط ومحدد :

يصل الجنود والهنود الحمر ، ويتم تبادل الاشارة المتفق عليها • ويهبط القائدان الى الوادى لبدء الحوار •

واللغة السينمائية التى تم تطبيقها فى هذا المشهد بسيطة أيضا :

تم التعرف على المجموعة الأولى (جنود الفرسان) • وتم تأسيس الموقع جميعه • وتصل المجموعة الثانية (الهنود) • وتتم طقوس تبادل الاشارات • وتمت تغطية هذا فى لقطات منفردة لكل مجموعة •

وتم الايحاء ببعض التأخير عندما استغرق الهنود بعض الوقت لكى يردوا الاشارة •

وعندما تهبط المجموعتان نراهما أولا على انفراد فى لقطتين لكل مجموعة منهما ، مع توسيع المجال فى اللقطة الثانية ليتضمن الأرض التى يتحركون فيها • ويتم الآن تقديم لقطة لاعادة التأسيس • وفى هذه اللقطة نرى كلتا المجموعتين •

وبعد ذلك يتم تركيز الانتبـــاه على الرئيسين ومرافقيهما ، وهما يتجهان ببطء تجاه قاع الوادى • ومن الآن فصاعدا يتم استبعاد الحراسة المسلحة من المشهد •

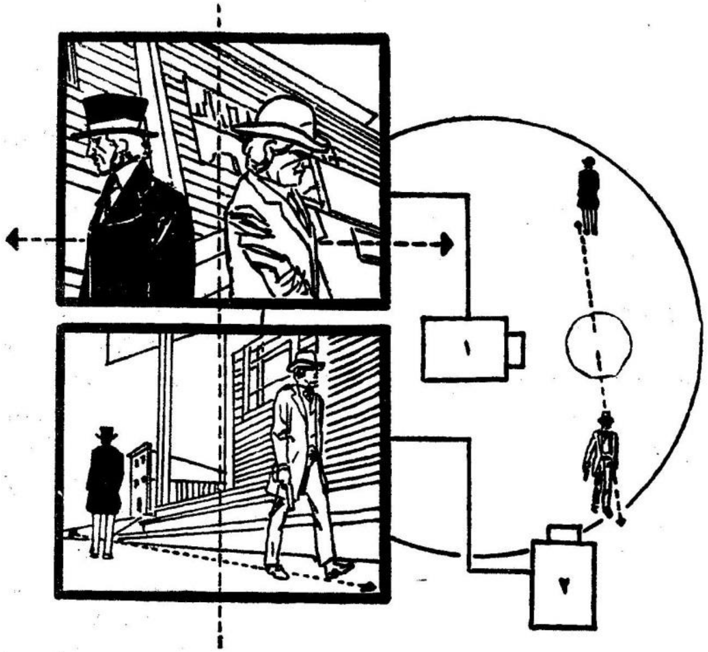
وتوضح لنا لقطتان كاملتان كيف تقف المجموعتان الصغيرتان فى مواجهة احداهما الأخرى • ونرى الآن وجهى الرئيسين فى لقطتين قريبتين • هذان الشخصان يهيمنان على المشهد ابتداء من الآن • وعندما تعود هاتان المجموعتان بعد ذلك الى باقى الحراسة المسلحة ، فان حركتهما تصبح أكثر حيوية •

فبعد انتهاء الحوار ، لا يوجد مبرر للعـــودة ببطء • واذا تم هذا فسيكون مضادا للذروة •

● الحالة الثامنة

وبالنسبة للاحتمال الثالث ، الذى ذكرناه فى بداية هذا الفصل ، حيث يتحرك ممثلان ليبتعدا عن أحدهما الآخر ، علينا فقط أن نستخدم نفس الوصفة التى شرحناها عندما يسير ممثلان ليقتربا من أحدهما الآخر ، ولكن بالمعكوس • ويكفى أى تركيز مرئى لكى تحقق غرضك ، كما هو موضح فى شكل ٣٠٠ •

يقف المتبارزان فى لقطة قريبة ، وظهر كل منهما تجاه ظهر الآخر ، فى اللقطة الأولى • ويتلقيان الأمر من خارج الشاشة ويبدءان فى الابتعاد عن بعضهما • وبمجرد خروجهما من الشاشة ، نقطع الى اللقطة الثانية حيث نراهما يسيران لتزداد المسافة بينهما • وأخيرا يتوقفان عن السير



شكل ٣٠٠ ممثلان يتحركان فى مسارين متضادين · يمكن تغطية هذه الحركة من وضعى تصوير بينهما زاوية قائمة ·

● الحالة التاسعة

عندما تبتعد مجموعة من الممثلين عن بعضهم البعض ، قد يفيد هذا فى كشف هدف معين كان وجودهم يحجبه عن رؤيتنا ·· وهى حركة تماثل تأثير فتح ستار المسرح ليكشف عما يدور على خشبته · والحالة التالية تستفيد من هذا التأثير :

فى صالة فخمة فى قصر كبير ، يجتمع النبلاء ليتمتعوا بالرقص · وفجأة يدخل حاجب ليعلن فى صوت عال : صاحب السمو الأمير تشارلس !

وتتوقف الموسيقا وينفصل الراقصون ويفسحون عن ممر يكشف عن اللوردات الموجودين فى نهاية الصالة · ويتقدم الأمير خلال الجمع المحتشد ليتجه الى أصحاب القصر · ولا يهمنا هنا سوى ابراز حركة تفريق الجمع ·

اللقطة ١ لقطة بعيدة · يبدأ الموجودون فى الصفوف الأولى من الجمع فى التحرك الى جانبى الشاشة ويخرجون منها ·

اللقطة ٢ لقطة كاملة للجمع من مسافة أقرب · والموجودون **فى** المستوى الأمامى يخرجون من الشاشة من كلا الجانبين ·

اللقطة ٣ لقطة متوسطة · القلة الباقية من الموجودين تتحرك الى خارج الشاشة ليكشفوا عن أصحاب القصر الثلاثة ·

وتستمر كل لقطة حوالى ثانيتين أو ثلاث ثوان · واللقطات الثلاث (شـكل ٣٠١) لها نفس المحور المرئى ، ونحن نتقدم الى الأمام داخل الموجودين مع بداية كل لقطة جديدة · ويتحرك رجال البلاط من منتصف الشاشة الى جانبيها · والحركة مطابقة فى كل اللقطات ·

شكل ٣٠١ تأثير فتح ستار المسرح الذى يكشف عن الممثلين الثابتين خلف المجموعة ٠

● الحركة المتقطعة

اذا عدنا الى الوراء الى فحصنا للحركة الأفقية الى داخل اللقطة والى خارجها ، لوجدنا أننا قد غطينا فقط الحركة المتصلة لشخص أو شخصين ٠ أما الحركة المتقطعة ، مثلما يحدث عندما يتحرك شخصان بالتناوب ، فهى حالة شائعة جدا فى الأفلام السينمائية ٠ انها تحدث فى أغلب مشاهد الحوار حيث يتبادل الممثلون أماكنهم ٠ وسوف نفحص هذا النوع من الحركة عندما نناقش اللقطات التى يتم تركيبها أثناء التصوير ، وخلال بناء المشاهد ٠

١٨

حل المواقف الصعبة فى التركيب

هناك صعوبتان فى تركيب لقطات الفيلم ترتبطان بالحدين الأدنى والأقصى لما تدعو له الحاجة الدرامية فى أغلب الأحوال ٠٠ وهما النقص الكامل للحركة ، أو الوفرة الزائدة منها ٠ ويتناول هذا الفصل عددا مختارا من التناولات لتغطية مثل هذه المواقف الصعبة بوضوح وبطريقة تثير الاهتمام ٠

● الحركة بين آلة التصوير والموضوع الثابت

الحالة الأولى

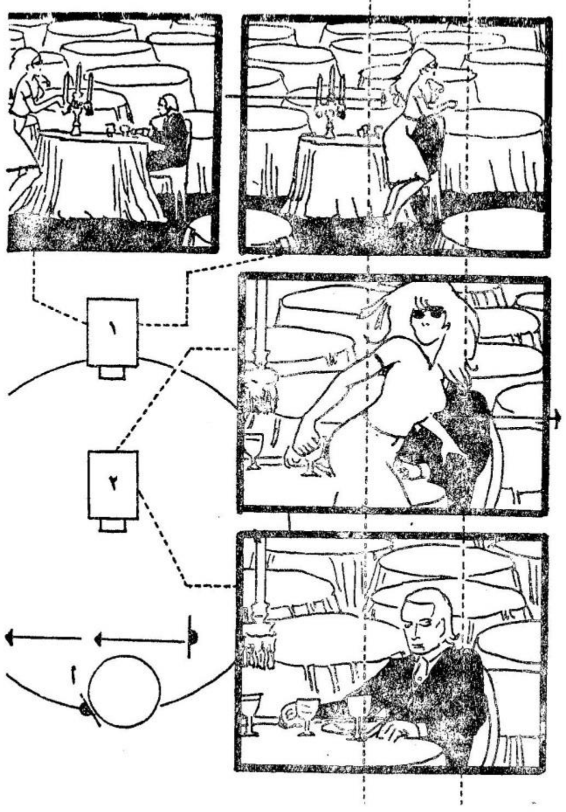
لنفحص أولا حالة نقص الحركة عند الممثل الرئيسى فى المشهد ٠

ان ممثلنا جالس الى مائدة منفردة فى ملهى ليلى ٠ والموائد الخالية من حوله تؤكد احساسه بالوحدة كما نراه فى لقطة بعيدة للصالة ٠ ونحن الآن أن نقطع الى لقطة متوسطة له ، بحيث يتعرف المتفرجون على الممثل ويرون التعبير على وجهه : انه مرهق خال من الاثارة منخفض النظر الى كأسه الخاوية ٠

انه لا يتحرك ، فلا ضرورة لهذا ٠ وفى الواقع اذا منحنا الممثل أى قدر من الحركة فسيكون ذلك خطأ دراميا ٠ ولكن كيف نقطع الآن من لقطة بعيدة ثابتة الى لقطة متوسطة ثابتة ، مع تفادى أية قفزة مفاجئة على الشاشة ؟ أحد الحلول هو أن نقدم حركة تلهى الأنظار يؤديها شخص عابر ونقطع باستخدام هذه الحركة (شكل ٣٠٢) ٠

اللقطة ١ لقطة بعيدة للممثل أ ٠ وبعد لحظة تدخل امرأة عابرة من أحد الجانبين لتسير عبر الشاشة ٠ وعندما تصل الى منتصف الشاشة تحجب خلفها الممثل أ بالكامل ٠ قطع الى ٠٠

اللقطة ٢ وجهة نظر آلة التصوير وقد حجبت المرأة العابرة الممثل ٠ وتستمر هى فى حركتها لتكشف الآن عن الممثل أ فى لقطة متوسطة ٠ وتخرج المرأة العابرة من الجانب الآخر من الصورة ٠ وتتم هذه اللقطة على نفس المحور المرئى السابق ٠

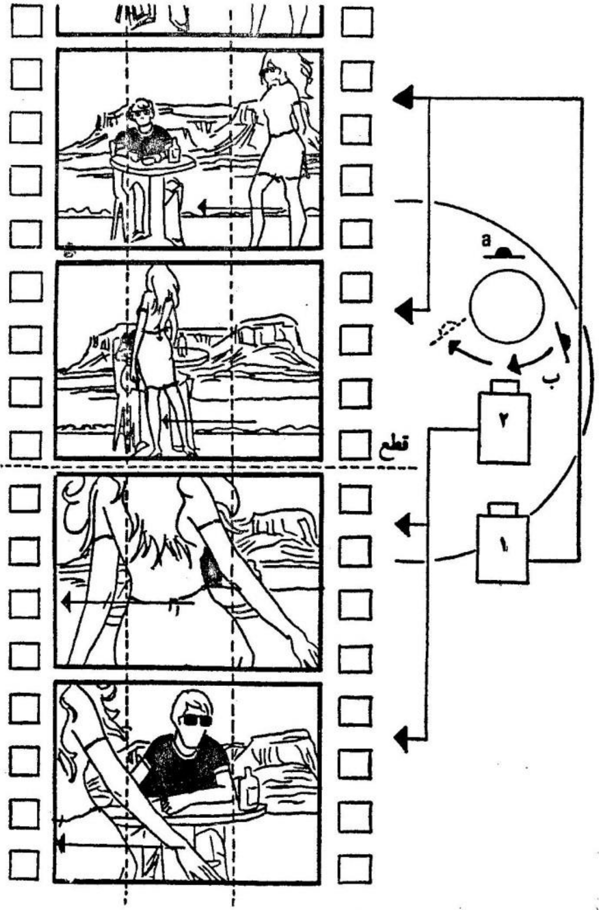


شكل ٣٠٢ نحصل على قطع سلس بأن نخفى الممثل الثابت فى منتصف الشاشة ثم نقطع على حركة الممثل الذى يعبر الشاشة ٠

وما يهمنا هنا هو الحصول على قطع سلس من لقطة الى أخرى ٠ وليس من الضرورى أن يملأ الشخص العابر الشاشة بأكملها ، سواء فى اللقطة الأولى أو الثانية ٠ ولـــكن يلزمه أن يحجب تماما ، أو تقريبا ، الممثل **أ** الذى سنراه فى لقطة أقرب ٠

الحالة الثانية

قد يكون الشخص الذى سنستخدمه لتسهيل القطع موجودا منذ البداية داخل الشاشة وقد يكون فى وضع ثابت أيضا ٠ وما عليه الا أن

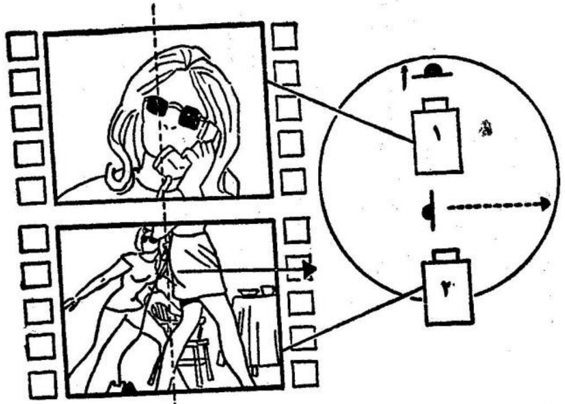


شكل ٣٠٣ الممثل الذى يقوم بدور الاخفاء أثناء حركته عبر الشاشة لا يحتاج لأن يخرج من الشاشة فى أى من اللقطتين اللتين تضمان هذه الحركة ٠

يعبر أمام عيوننا للحصول على النتيجة المطلوبة (شكل ٣٠٣) ٠

اللقطة ١ نرى الممثل **أ** فى لقطة متوسطة جالسا الى مائدة ٠ وتقف الممثلة **ب** فى يمين المستوى الأمامى تتحدث معه ٠ وبعد لحظات تتحرك الممثلة الى اليسار ٠ وبمجرد أن تحجب الممثل **أ** فى منتصف الشاشة ، نقطع الى ٠٠

اللقطة ٢ الممثلة فى منتصف الشاشة ، تكشف عن الممثل ا ثم تتوقف عن الحركة . نرى الآن الممثل ا فى لقطة قريبة .



شكل ٣٠٤ الممثل الذى يتحرك من منتصف الشاشة الى أحد جانبيها يمكنه أن يربطها باللقطة التى تسبقها الخالية من أية حركة . نرى الممثل الثابت فى اللقطة الثانية وراء الممثل المتحرك .

● الحركة فى بداية اللقطة الثانية

الحالة الثالثة

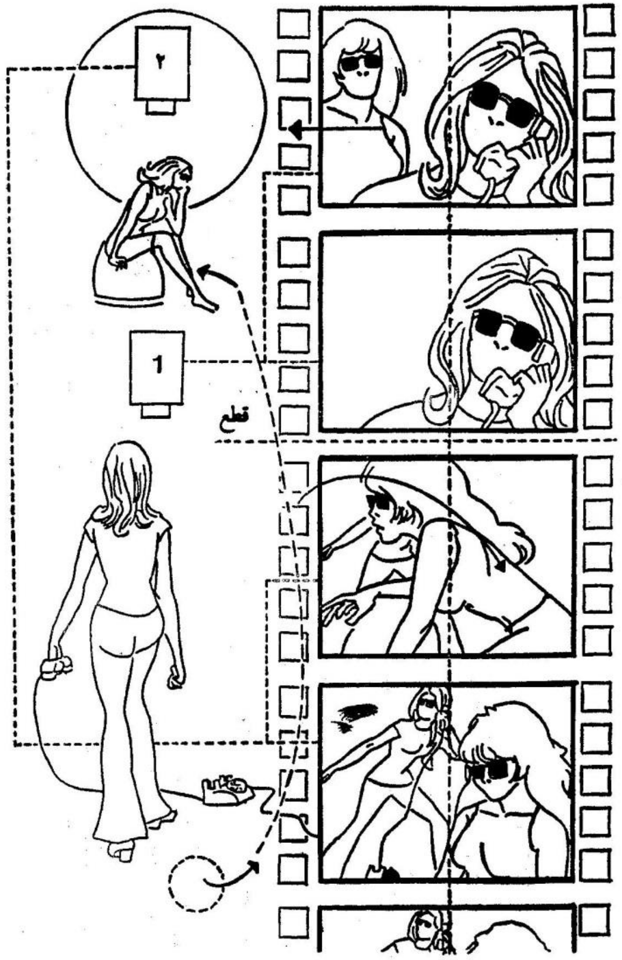
يمكن أن ينعكس الموقف المذكور فى الحالة ٢ ، بحيث نتحرك الى الوراء من لقطة قريبة للممثل الثابت (شكل ٣٠٤) .

اللقطة ١ لقطة قريبة للممثلة أ . انها جالسة فى ثبات ، تتحدث فى التليفون . قطع الى ..

اللقطة ٢ لقطة كاملة . شخص فى منتصف الشاشة يتحرك الى أحد الجانبين ليكشف عن الممثلة أ فى المستوى الخلفى .

لم تكن هناك أية حركة على الاطلاق فى اللقطة الأولى . ولكننا قدمنا الحركة بوضوح فى بداية اللقطة الثانية . ويمكننا أن نقدم حركة خلفية وراء الممثل الثابت فى اللقطة الأولى لتستمر خلال اللقطة الثانية . ولن يتعارض هذا مع القطع لأن الحركة الأقرب الى آلة التصوير أوضح وأكثر هيمنة .

ويصلح أى شخص عادى لهذه الحركة الرئيسية فى المشهد ، مثل الجرسون اذا كان المشهد يتم داخل أحد المطاعم .



شكل ٣٠٥ فى اللقطة الأولى تتحرك المرأة الموجودة فى المستوى الخلفى الى خارج الصورة . وفى اللقطة الثانية تحجب المرأة المتحركة الرؤية عنا ، ثم تجلس لتكشف لنا عن المرأة التى تتحدث فى التليفون وراءها . ونرى المرأة الجالسة من جانبها (بروفيل) . وتوفر لنا حركة هذه المرأة تتابعا سلسا وتعيد تأسيس المشهد .

الحالة الرابعة

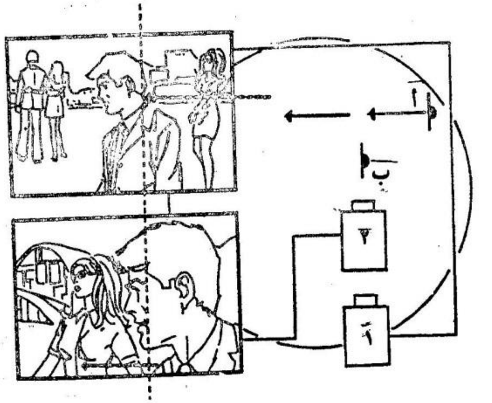
ويمكننا أن نستخدم ممثلا مهما لهذا الغرض ، بدلا من أى شخص عابر . وربما يكون شخصا نريد أن نعيد تقديمه الى المتفرجين ، الى جانب أن تساعدنا حركته على الحصول على قطع سلس يوضح مكان الممثل الثابت (شكل ٣٠٥) .

نرى فى اللقطة الأولى امرأة تتحدث فى التليفون ، واقفة • وتوجد امرأة أخرى بالقرب منها تثبت اللحظة ثم تتحرك لتخرج من يسار اللقطة • وبعد فترة ، نقطع الى اللقطة الثانية حيث تحجب المرأة الثانية رؤيتنا وهى تهم بالجلوس بالقرب من آلة التصوير • وعندما تستقر فى جلستها تكشف المرأة الأولى وهى مازالت تتحدث فى التليفون • واللقطة الجديدة تبين المرأة الثانية قريبة منا وفى المستوى الأمامى من جانبها (بروفيل) ، بينما نرى المرأة الأولى فى المستوى الخلفى فى لقطة كاملة فى الجانب الآخر من الشاشة • وهكذا حققنا كلا الهدفين باتقان • لقد تمت اعادة تقديم المرأة الثانية داخل المشهد مع ربطها مرئيا بصديقتها التى يتضح لنا الآن مكانها داخل الشاشة •

● الحركة وراء الممثلين الثابتين

الحالة الخامسة

فى الأمثلة التى فحصناها ، كانت الحركة تتم بين آلة التصوير وممثلنا الرئيسى ، مع التركيز على الممثل الثابت • أما اذا كان الممثل فى حركة ، وينتقل وراء الشخص الثابت ، فستزداد أهميته بينما يصبح دور الآخر ثانويا (شكل ٣٠٦) •



شكل ٣٠٦ عندما تختفى الممثلة المتحركة وراء الممثل الثابت فى اللقطة الأولى ، يتم القطع الى اللقطة الثانية ، حيث تظهر الممثلة من وراء الممثل الثابت مستمرة فى حركتها •

اللقطة ١ لقطة متوسطة • الممثل **ب** يقف فى المنتصف •وتدخل الممثلة **أ** من يمين الشاشة لتتحرك الى اليسار • وعندما تمر خلف **ب** بحيث يحجبها عنا ، نقطع الى ••

اللقطة ٢ لقطة قريبة للممثل **ب** الى اليمين • وتبدو من خلفه الممثلة **أ** وهى تسير الى اليسار وتقف فى تلك المساحة من حيز الصورة •

وقد يكون هناك عدة أشخاص ثابتين فى اللقطة الأولى ، ولكن واحدا فقط هو الذى يتحرك : الممثلة **أ** • ويجب أن يكون الممثل **ب** فى منتصف الشاشة فى اللقطة الأولى ، لكى نحصل على قطع مؤثر من لقطة الى أخرى •

الحالة السادسة

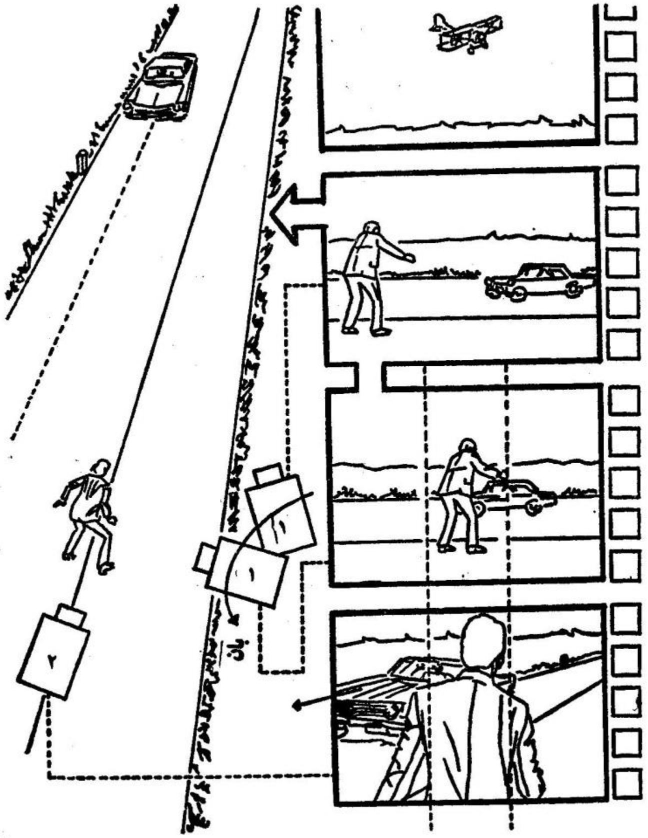
ويمكن الربط بين لقطة استعراضية « بان » ولقطة أخرى ثابتة باستخدام طريقة حجب الشخص ، أو السيارة المتحركة ، عندما يمر وراء شىء ثابت (شكل ٣٠٧) •

فى اللقطة الأولى يقف شخص فى الطريق الى اليسار يحرك يديه لسيارة تقترب • وتعبر السيارة الشاشة من اليمين الى اليسار فى لقطة بعيدة • وعندما تبدأ السيارة فى المرور وراء الشخص الثابت (وكلاهما الآن فى منتصف الشاشة) نقطع الى اللقطة الثانية من وضع على زاوية قائمة من وضع التصوير السابق ، وهى لقطة متوسطة للشخص الثابت وظهره نحونا • ومن ورائه تمر السيارة لتعبر الشاشة وتخرج من يسارها • ويستدير الممثل الثابت نحونا ليرقب السيارة التى مرت (وهى خارج الشاشة الآن) وعلى وجهه تعبير عن خيبة الأمل • وتتم اللقطة الثانية من تصوير ثابت • وهذا المثال من فيلم **ألفريد هتشكوك « الشمال عن طريق شمال غرب »** ، ويحدث فى المشهد الذى تطارد فيه طائرة ذات جناحين الممثل **كارى جرانت** فى طريق ريفى منعزل • والتنويعة الواضحة التى استجدت فى هذا المثال هى تقديم علاقة الزاوية القائمة بين وضعى التصوير ، بدلا من التقدم الى الأمام على محور مرئى مشترك كما حدث فى الأمثلة السابقة • وتمتد الحركة التى تسجلها اللقطة الأولى مدة أطول من حركة اللقطة الثانية حيث تخرج السيارة المتحركة بسرعة من هذه اللقطة ، وذلك لقرب آلة التصوير وبالتالى كبر حجم اللقطة ، مما يعطى الحركة نفسها تركيزا مرئيا حيويا •

● استخدام وضعى تصوير على زاوية قائمة

الحالة السابعة

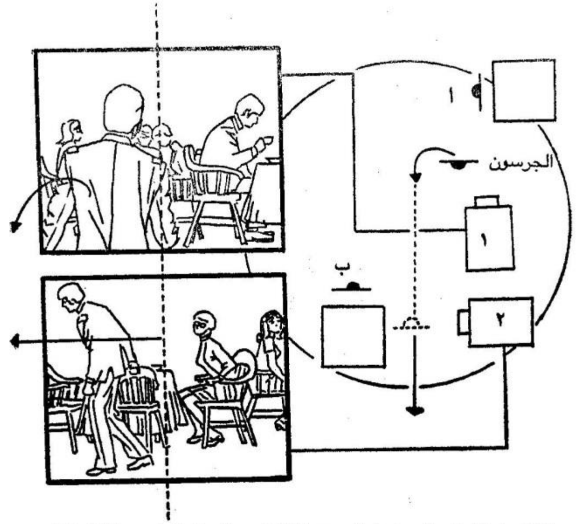
عندما يتم تصوير كل من الشخصين على انفراد فى لقطة من اللقطتين (على زاوية قائمة) فيمكننا أن نربط بينهما بحركة شىء ثانوى (شكل ٣٠٨) •



شكل ٣٠٧ مثال من فيلم ألفريد هتشكوك « الشمال عن طريق شمال غرب » • تم استخدام وضعى تصوير بينهما زاوية قائمة للقطع عندما تكون السيارة المتحركة مارة وراء الممثل الثابت فى المستوى الأمامى •

فى اللقطة الأولى للممثل **أ** نرى الجرسون فى المستوى الأمامى يقف لحظة وظهره نحونا ، ثم يستدير ليخرج من يسار الشاشة • قطع • ونرى فى اللقطة الثانية ، على زاوية قائمة من الأولى ، الجرسون فى المنتصف وهو يتحرك ليخرج من يسار الشاشة ، فيكشف وجود الممثلة **ب** • وهكذا نستغنى عن وجود اللقطة التأسيسية التى تجمع بين الممثلين **أ** و **ب** ، ونوضح للمتفرجين العلاقة بين مكانيهما فعلا داخل المنظر •

وباللجوء الى الوصفة التى شرحناها توا ، نجد أن تقديم الممثلة **ب**



شكل ٣٠٨ الربط بين شخصين ثابتين بمغادرة شخص ثالث ثانوى هنا تم استخدام وضعى تصوير بينهما زاوية قائمة •

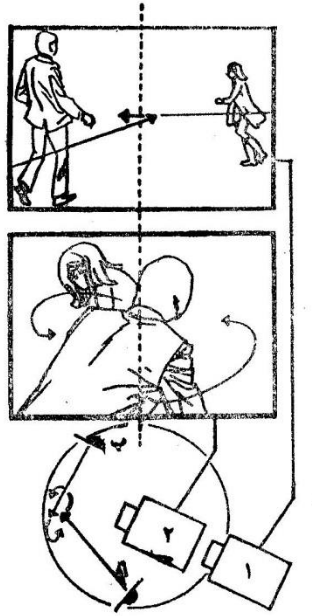
أصبح أقوى دراميا وأكثر وضوحا للمتفرجين ، نتيجة حركة الشخص الثانوى ، الجرسون ، الذى كانت علاقته المكانية بالممثل **أ** قد تم تأسيسها بالنسبة للمتفرجين فى اللقطة الأولى • وبهذه الطريقة أيضا أصبح لكل من الشخصين الرئيسيين مركز اهتمام منفرد (كالطعام الذى يتناوله مثلا) ، دون الحاجة الى تبادل النظرات بينهما من لقطة الى أخرى للربط بينهما • وهذا ما قد يضر بالمشهد •

● الممثلان يتحركان معا

الحالة الثامنة

قد يتحرك الممثلان معا ، ليمر كل منهما بالآخر • ويمكننا عندئذ تطبيق نفس الوصفة (شكل ٣٠٩) •

فى اللقطة الأولى ، وهى لقطة كاملة ، يسير الممثل **أ** بميل من اليسار الى المنتصف ، بينما تتحرك الممثلة **ب** عبر الشاشة من اليمين الى المنتصف • وعندما يلتقيان ويحجب الممثل **أ** جسم الممثلة **ب** ، نقطع الى ٠٠ لقطة متوسطة أو قريبة للشخصين ، من نفس المحور المرئى • وتظهر الممثلة **ب** من وراء **أ** ويتوقف الممثلان أخيرا عند جانبى الشاشة •



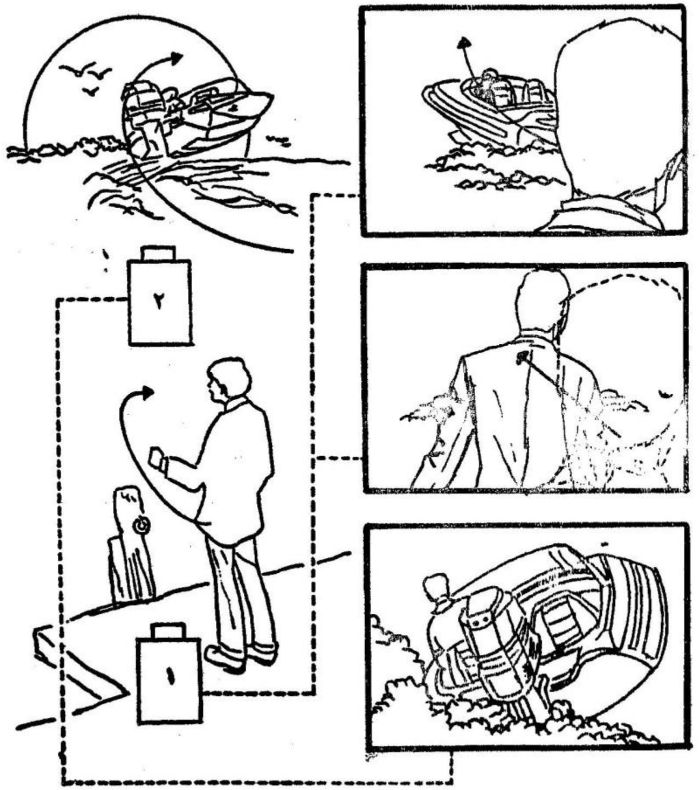
شكل ٣٠٩ عندما تتقاطع حركة الشخصين عند منتصف الشاشة ، فيمكن للقطع أن يتم عند هذا التقاطع مع استخدام وضعى تصوير يشتركان فى المحور المرئى ٠

● حجب جسم متحرك فى اللقطة الأولى

الحالة التاسعة

اذا تحرك جسم فى اتجاه محايد فى منتصف الشاشة ، فمن النادر أن نتمكن من القطع الى لقطة أقرب له على نفس المحور المرئى ٠ واذا كان الجسم يبتعد عنا ، فان حجمه يتضاءل ٠ والقطع الى الأمام يجعل حجمه يكبر فجأة ، ثم يبدأ فى التضاؤل ثانية ٠ ومن الواضح أن التأثير سيكون مربكا ٠ ليس الأمر كما هو فى حالة حركة عبور الشاشة من أحد جانبيها الى الآخر ، فهنا يبقى حجم الجسم كما هو ٠ ولهذا ، اذا احتجنا للتقدم الى الأمام على نفس المحور المرئى من جسم يتحرك فى اتجاه محايد ، يلزمنا أن نقدم للمتفرج ما يلهى انتباهه (شكل ٣١٠) ٠

اللقطة ١ نرى رجلا على الجانب الأيمن من الشاشة وظهره نحونا وهو ينظر الى البحيرة ٠ ويظهر من يمين الشاشة قارب بخارى ويستدير ليتحرك بعيدا عنا فى منتصف



شكل ٣١٠ يتحرك شخص فى المستوى الأمامى ليحجب الممثل الرئيسى الذى يبتعد عنا فى منتصف الشاشة ٠ ويمكننا بمجرد حجبه أن نقطع الى الامام فى لقطة اقرب منه ، ونحصل على قطع سلس ٠

الشاشة ٠ ويتحرك الرجل الى الأمام ليحجب عنا شكل القارب ٠ قطع الى ٠٠

اللقطة ٢ لقطة قريبة للقارب (من نفس المحور) ٠ القارب يبتعد ٠

انه حل سهل عندما يتم حجب حركة فى اتجاه محايد بادخال حركة أقوى تلهى انتباه المتفرج لكى نحصل على قطع سلس ٠

● استخدام حركة قوية في المستوى الأمامي

الحالة العاشرة

وفرة الحركة هي الحد الأقصى الآخر الذي يسبب المشاكل للقطع المتوائم بدقة عند التقاء لقطتين مصورتين على نفس المحور المرئي ٠ وهذه الحركة ، التي غالبا ما نجدها في مشاهد المجاميع ، لها طبيعة متضاربة ٠ فهناك عدة حركات لها اتجاهات متضاربة عند ظهور المجاميع غير المنظمة ٠ واذا تواجد ممثل أو ممثلان رئيسيان وسط هذه الخلفية المزدحمة ، يصبح من الصعب تركيب اللقطات دون ظهور قفزات مرئية ملحوظة ٠

وهنا نطبق أيضا مبدأ استخدام حركة تلهي المتفرج وقتما نريد أن يتم القطع ، كحل لمشكلة الحركات المتعددة ٠

الحالة الحادية عشرة

يمكن لتغيير وضع التصوير على زاوية قائمة أن تستخدم نفس طريقة الاستفادة من وجود شخصين مختلفين لكي يحجبا الممثل مؤقتا ، والذي ستؤكد وجوده بقطع مع خلفية مزدحمة (شكل ٣١١) ٠

يقف الممثل **أ** وحده في منتصف الزحام ٠ ومن أجل القطع يدخل شخص في المستوى الأمامي ويحجب الممثل **أ** ٠ ويتحرك شخص آخر في المستوى الأمامي (بنفس المقاس تقريبا) وفي نفس الاتجاه ، ثم نرى الممثل **أ** في وضع أقرب ومن جانبه أيضا ٠

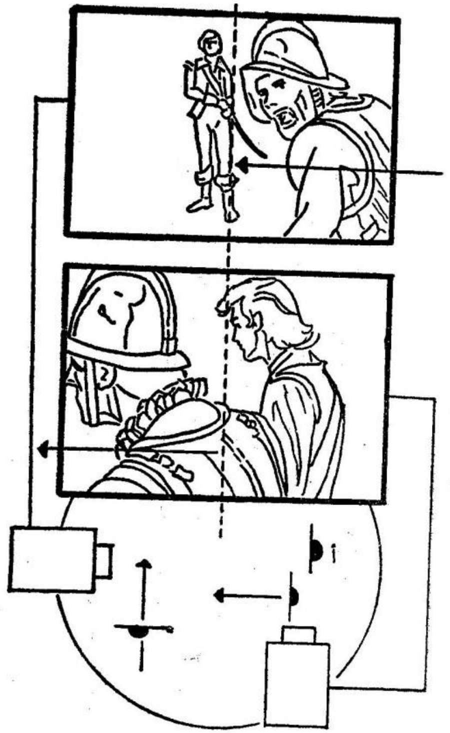
الحالة الثانية عشرة

يمكننا تصوير لقطتين للزحام من نفس المحور المرئي ، في حالة هذا النوع من الحل ٠ نبدأ أولا بالحصول على لقطة متوسطة لعدد من الأزواج يرقصون على أرضية المرقص ٠ ولكي نتحرك الى الوراء حتى نرى صالة الرقص بأكملها ، يكفي أن يتحرك شخصان عبر المستوى الأمامي ، حتى يلهينا هذا مؤقتا بقوة فلا ندرك أي عدم توافق في الحركة في المستوى الخلفي ٠

● تبديل الشخص الثابت

الحالة الثالثة عشرة

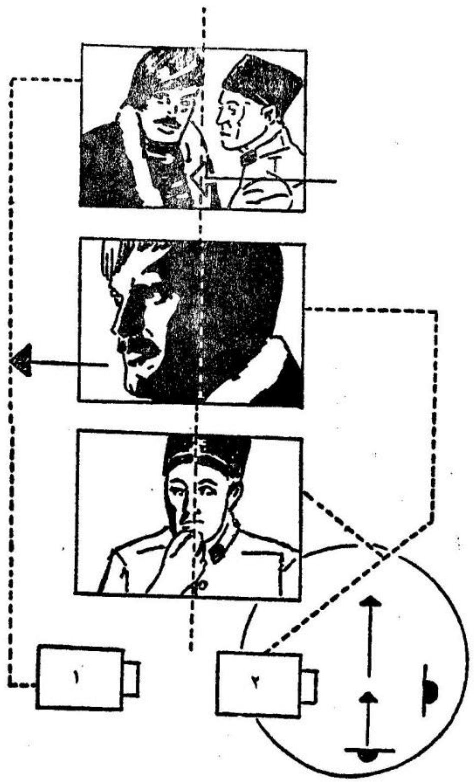
ويمكننا أيضا استخدام ممثل يحجب مركز الاهتمام قبل تغيير اللقطة مباشرة ، لتغطية الانتقال في الزمن ٠ لقد استخدم المخرج **ديفيد لين** هذه الوسيلة في فيلمه « **دكتور زيفاجو** » (١٩٦٦) ، في المشهد الذي يزور



شكل ٣١١ عندما يتحرك ممثلان مساعدان في اتجاهين بينهما علاقة زاوية قائمة ، فان هذا يساعد على حدوث قطع سلس من لقطة الى اخرى على الممثل الثابت الذي يقف خلفهما ٠

فيه يفجراف (**أليك جينيس**) أخاه غير الشقيق زيفاجو (**عمر الشريف**) ٠ ويجد يفجراف أخاه زيفاجو يحطم سور بيته ، لكي يحصل على الخشب اللازم كوقود للفرن ٠ ويلتقي يفجراف بعد ذلك بأسرة زيفاجو ويتحدثون معا ٠ ويروي يفجراف هذا المشهد خلال شريط الصوت ٠ وفي منتصف هذا المشهد يتم التأثير الذي يهمنا هنا ٠

يقف زيفاجو في لقطة متوسطة ، ومن خلفه حائط عار ٠ ويدخل يفجراف الشاشة من يمينها ويعبر الى منتصفها حاجبا زيفاجو ٠ قطع الى اللقطة الثانية من نفس المحور المرئي ، مع وجود شخص في المستوى الأمامي يتحرك بعيدا ليكشف عن يفجراف في لقطة قريبة واقفا ثابتا أمام الحائط العاري ٠ ولهذا التأثير وقع مفاجيء ٠ ان « تبديل الشخص الثابت » يوحي بتغيير في الزمن أيضا (شكل ٣١٢) ٠



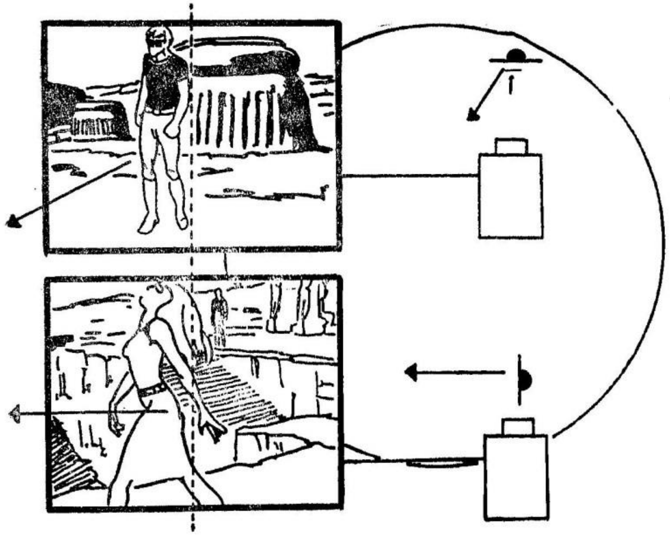
شكل ٣١٢ تغيير أوضـاع الممثلين ، ليصبح الممثل المتحرك ثابتا وبالعكس ، وهكذا نحصل على انتقال فى الزمن باستخدام قطع عندما يحتجب الممثل الثابت فى منتصف الشاشة ٠

● اعادة توجيه الانتباه

الحالة الرابعة عشرة

عندما نقطع الى الوراء من لقطة قريبة الى لقطة بعيدة لشخص يتحرك فى اتجاه محايد ، يتسبب حجم الشخص فى اللقطة الثانية فى خلق مشكلة حادة ، لأن المسافة أضعفت الحركة وقللت من حجمها ٠ لذا ، يلزمنا ادخال حركة جديدة مهيمنة فى بداية اللقطة الثانية ٠ ويقدم لنا شكل ٣١٣ أحد الحلول لهذه المشكلة ٠

يتقدم الممثل أ الى الأمام ويخرج من يسار الشاشة ٠ وفى اللقطة الثانية يتحرك شخص ثانوى (الممثلة فى هذا المثال) فى المستوى الأمامى ،



شكل ٣١٣ يتجه انتباهنا الى الحركة القوية من الممثل الثانوى فى المستوى الأمامى ، عند بداية اللقطة الثانية ٠ ويتقدم الممثل الرئيسى الى الأمام من المستوى الخلفى ٠

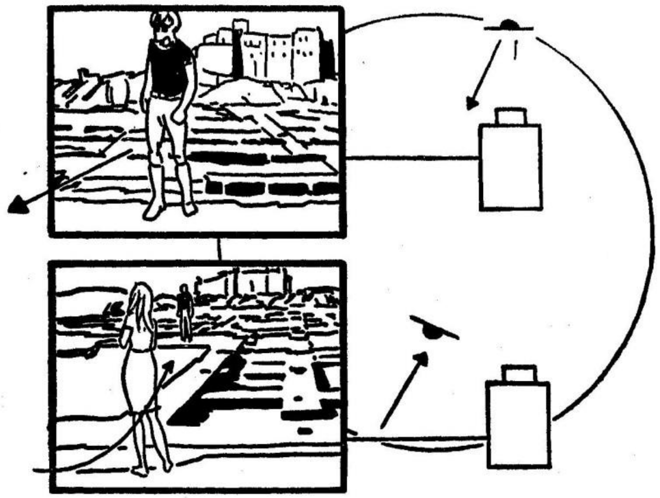
من المنتصف ليخرج من يسار الشاشة ، ليكشف عن الممثل أ فى حجمه الصغير بعيدا وهو يقترب منا ٠ وهناك حل بديل ، وهو أن يدخل الشخص الثانوى الشاشة من نفس الجانب الذى خرج منه الممثل أ فى اللقطة الأولى (شكل ٣١٤) ٠

ان حركة الشخص الثانوى تعيد توجيه انتباه المتفرجين نحو الممثل الرئيسى ٠ ان دخول الممثلة الثانوية فى المستوى القريب من آلة التصوير دخول قوى ولابد ان يتابع المتفرجون اتجاه حركتها ٠

وعندما يصبح الممثل أ مركز انتباهنا ، تضيع الممثلة العابرة فى المشهد بأن تقف أمام احدى الفترينات أو تدخل أحد المحلات أو تختفى داخل شارع جانبى ٠

الحالة الخامسة عشرة

وهناك حل مماثل يمكننا ان نستخدمه عندما نتعامل مع زحمة من الناس موجودين وراء والى جانبى الأشـخاص الرئيسـيين المتحركين (شكل ٣١٥) ٠



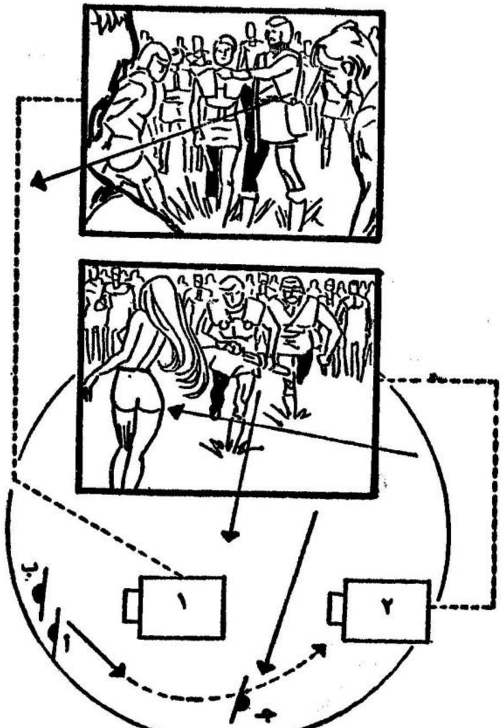
شكل ٣١٤ دخول الممثل الثانوى فى بداية اللقطة الثانيـــة يوجه انتباهنا الى الممثل الرئيسى الذى يبدو صغيرا جدا فى حجمه فى المستوى الخلفى ٠

فى اللقطة الأولى يسير الممثلان **أ** و **ب** تجاهنا من وسط زحام من الناس يتحركون من ورائهما وأحيانا من أمامهما أيضا ٠ ويتقدم الممثلان **أ** و **ب** نحونا حتى يخرجا من يسار الشاشة ٠ ونقطع (من نفس المحور المرئى) حين تدخل الممثلة **جـ** من اليمين وتعبر الشاشة فى خط قطرى حتى تتوقف الى اليسار ، ومعها عدد من الموجودين ٠ ويتقدم الممثلان **أ** و **ب** نحونا من منتصف الخلفية ٠ ان الممثلة **جـ** التى عبرت الشاشة قريبة من آلة التصوير ساعدت على اخفاء كل عدم التوافق فى حركات الموجودين فى المستوى الخلفى ٠ وعندما يمر الممثلان **أ** و **ب** عبر الممثلة **جـ** ويصلان الى المستوى الأمامى ، فقد يتوقفان أو قد تبدأ آلة التصوير فى التراجع الى الوراء لمتابعة حركتهما ، حسب ما يتطلبه المشهد ٠

الحالة السادسة عشرة

وهناك تنويعة عندما يتم حجب المنظر بأكمله فى بداية اللقطة الثانية (شكل ٣١٦) ٠

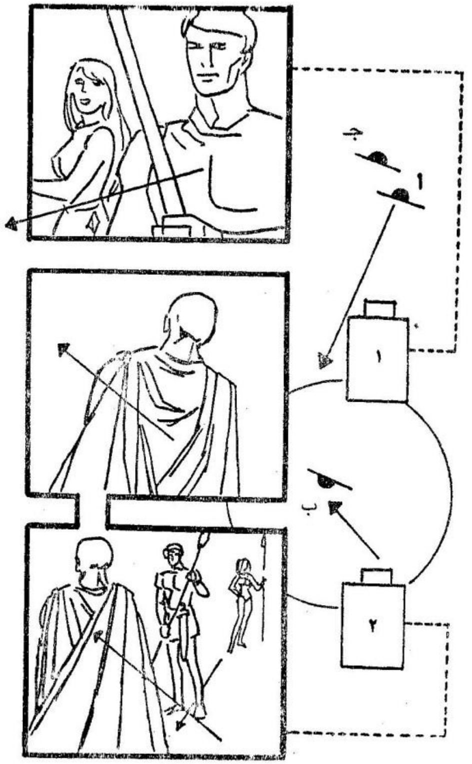
اللقطة ١ الممثل **أ** والممثلة **جـ** يواجهان آلة التصوير ٠ الممثل **أ** يتكلم ٠ ويتقدم الى الأمام ويخرج من يسار الشاشة ٠



شكل ٣١٥ حركة قوية فى المستوى الأمامى من الممثلة الثانوية جـ عند بداية اللقطة الثانية ، نستخدمها لتقليل عدم التوافق الذى ينتج عند القطع من لقطة الى لقطة فى مشاهد الزحام ٠

اللقطة ٢ (نفس المحور المرئى) الممثل **ب** فى المستوى الأمامى وظهره تجاهنا ، يحجب رؤيتنا للمنظر ٠ ويتحرك بعيدا عنا الى اليسار ويتوقف ، ليكشف لنا عن الممثل **أ** وهو يتقدم نحو آلة التصـــوير ٠ ثم يتوقف ليتحـدث مع الممثل **ب** ٠ وتبقى الممثلة **جـ** فى المستوى الخلفى ٠

وكان المنظر محجوبا عنا فى بداية اللقطـــة الثانية ٠ وعندما يعبر الممثل **ب** الشاشة أمام الممثلة **جـ** ، يتم القطع قبل أن يغادر الشاشة تماما ٠ وتأخذ حركة العبور مكانها فى الجزء الأيسر من الشاشة ، ولكى تتم الملاءمة يجب أن تنتهى نفس الحركة فى نفس الحيز ٠ ولكننا نراها بدلا من ذلك تتم على اليمين وهنا يحدث الالهاء فى المستوى الأمامى ٠

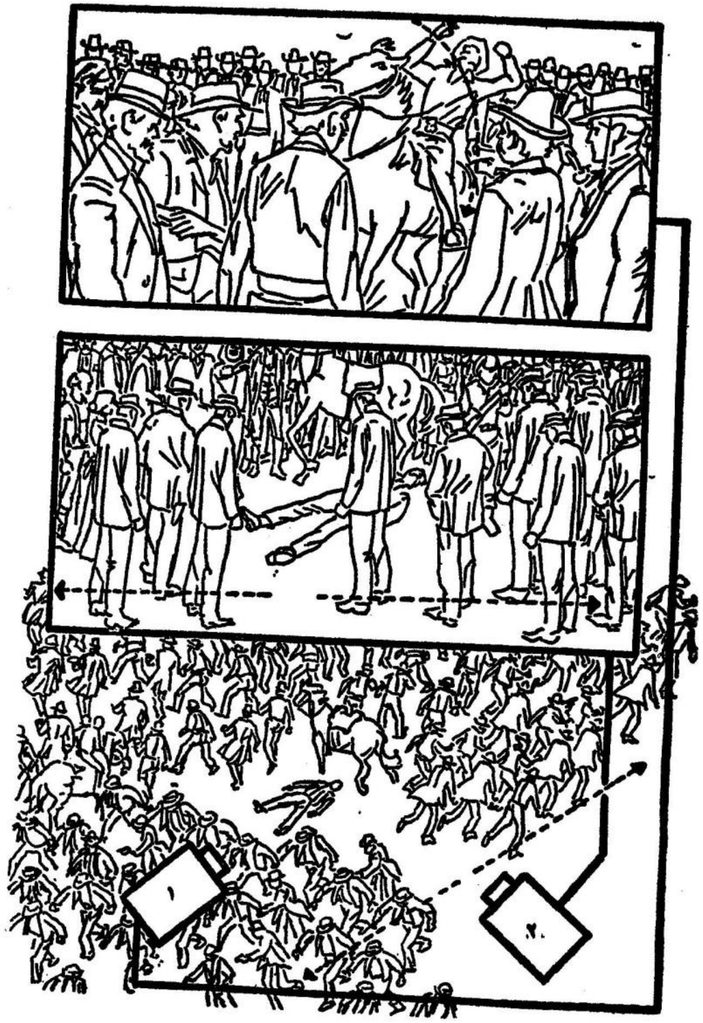


شكل ٣١٦ عندما يحجب أى ممثل الرؤية عن عدسة التصوير فى بداية اللقطة الثانية فانه يقدم لنا بذلك حركة قوية تخفى اى عدم توافق فى حركة الممثل الآخر ا عندما يتقدم الى الأمام ، ونراه من نفس المحور المرئى للقطة السابقة ٠

● استخدام حركة غير الانسان

الحالة السابعة عشرة

لا تحتاج عدسة آلة التصوير لممثل كى يحجب عنها الرؤية ٠ فمن الممكن أن تقوم بهذه المهمة أية ظاهرة طبيعية ، مثل الماء والرمال والغبار والدخان ٠ انها تسقط أو تمر بين الممثل وآلة التصوير لتكشف عن لقطة اقرب للممثل المهم عندما تتوقف عن الحركة او عندما تخف كثافتها ٠ كما يمكننا أن نعتمد على وميض من الضوء يتوهج فجأة أمام عدسة التصوير ليقوم بنفس المهمة ٠ ويجب عندئذ أن تبدأ اللقطة الثانية بوميض



شكل ٣١٧ تكشف الحركة القوية لمجموعة الممثلين فى المستوى الأمامى وهم يتفرقون الى الجانبين ، عن المنظر وراءهم : وتخدم فى حجب عدم اكتمال حركة الممثل الذى ظهر امامنا ونجد فى هذه الحالة أن الايحاء بالسقوط من فوق الحصان تم فى اللقطة الأولى ولم نره فى اللقطة الثانية ، اذ حلت الحركة القوية فى المستوى الأمامى ٠ وعندما يبدو أمامنا الممثل الرئيسى ، فانه يتظاهر بالجزء الأخير فقط من السقوط ، دون أن يؤديه بأكمله ، فقد يكون ذلك خطرا عليه ٠

مماثل حتى نستعيد التعريض الضوئى العادى ، فنكشف عن لقطة أقرب للشخصية ، أو عن زاوية جديدة له ، أو عن ممثل مختلف ٠ ويجب أن يتم قطع اللقطتين عند توهج الضوء ٠ لقد استخدم المخرج **فرانكلين شافنر** ظلا يعبر الشاشة ، لكى يحصل على نفس التأثير فى فيلمه « **الفراشة** » (١٩٧٣) ٠

● تأثير فتح الستار

الحالة الثامنة عشرة

يلزمنا أحيانا تزييف حركة أحد الممثلين ، حتى نتفادى قيامه باحدى الحركات الخطرة ٠ ويستدعى هذا الاستغناء عن احتمال القطع على حركة نفس الممثل ٠ يجب أن نقحم هنا ما يلهى المتفرج عند بداية اللقطة الثانية حتى نخفى اكتمال الحركة ٠ هذا الالهاء عبارة عن حركة تبدأ فى منتصف الشاشة وتتحرك الى جانبيها ، كما فى فتح الستار ٠ ونرى فى شكل ٣١٧ طرفى الحركة الخطرة (أى بدايتها ونهايتها فقط) عند تزييف حركة سقوط الممثل من فوق الحصان ٠

فى اللقطة الأولى يتظاهر الممثل ببداية السقوط من فوق الحصان ٠ فى الحقيقة انه يكتفى بمجرد الانحناء الى الأمام ٠ وفى اللقطة الثانية يبدأ المزدحمون فى المستوى الأمامى ، وظهورهم موجهة الى آلة التصوير ، فى الافتراق الى اليمين والى اليسار ، ليكشفوا عن الممثل وهو ساقط على الأرض منهوكا ٠ لقد حجب الموجودون السقوط المفترض بصفة مؤقتة ٠ ويمكن أن يتم نفس الشىء فى حالة استخدام عربة أو خلافها ليتم السقوط منها ٠

١٩

أنواع أخرى من الحركة

بالرغم من أن الحركة فى خط مستقيم هى الأكثر استخداما ، الا أن الحركة الدائرية والحركة الرأسية والحركة الى خارج الشاشة والحركة الى داخلها ، هى التنويعات الأخرى التى تجعل الحركة السينمائية أكثر حيوية واثارة للاهتمام ٠ واليكم هنا أيضا عددا من هذه الحالات ٠

● الحركة الدائرية

الحالة الأولى

يلزم فى حالة الحركة الدائرية أن تكون حركة الممثل واضحة مرئيا ، حتى نتجنب أى تضارب فى الاحساس بالاتجاه (شكل ٣١٨) ٠

اللقطة ١ لقطة عالية ٠ يدخل الممثل أ فى المستوى الخلفى من اليسار ، وهو يجرى فى قوس تجاه اليمين ثم الى اليسار ، مقتربا من آلة التصوير ٠ ويخرج من أسفل الجانب الأيسر ٠

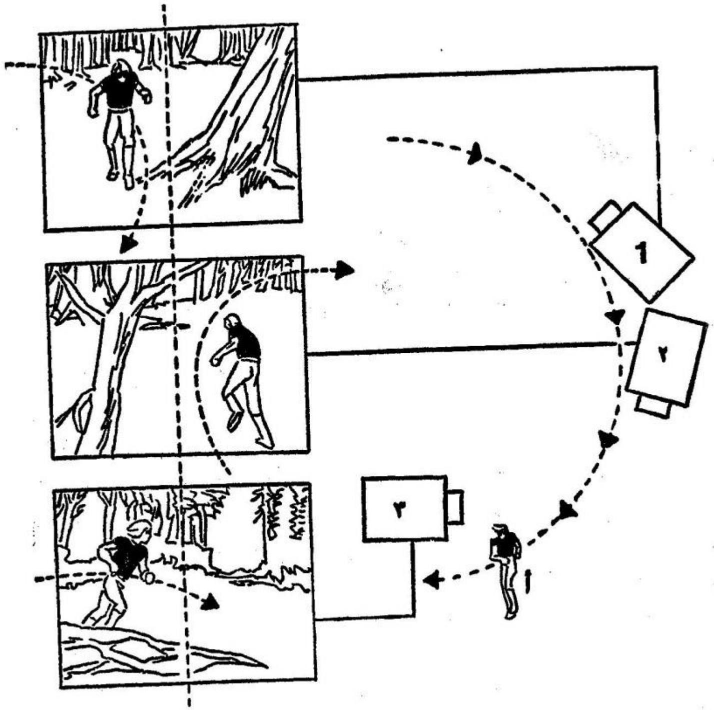
اللقطة ٢ لقطة عكسية ٠ يدخل الممثل أ من أسفل الجانب الأيمن ، ويجرى فى قوس الى اليسار ، ثم يستدير الى اليمين ويخرج من الشاشة ٠

اللقطة ٣ يدخل الممثل أ من اليسار ثم يتوقف فى منتصف الشاشة ٠

تكاد الحركة الدائرية فى هذا المثال أن تمس المحور المرئى فى كلا وضعى التصوير الأول والثانى ٠ أما وضع التصوير الثالث فيقع داخل دائرة الحركة ٠ ونجد أن التغيير فى الاتجاه داخل الشاشة نتيجة للمسار الدائرى الذى يجرى فيه الممثل أ واضح تماما فى اللقطتين الأولى والثانية ٠

واذا كان وضع التصوير الثالث خارج المسار الدائرى الذى يجرى فيه الممثل ، فاننا سنكرر الحركة كما تبدو فى اللقطة الأولى ٠

ويمكننا تطبيق نفس اللقطتين الأولى والثانية فى حالة تصوير شخص يستدير حول ركن أحد الشوارع ٠ وسواء أكانت زاوية التصوير عالية أم مستوية أم منخفضة أثناء تصوير هذه الحركة ، فان استخدام نصفى الشاشة يبقى كما هو للتعبير عن المسار الدائرى ٠

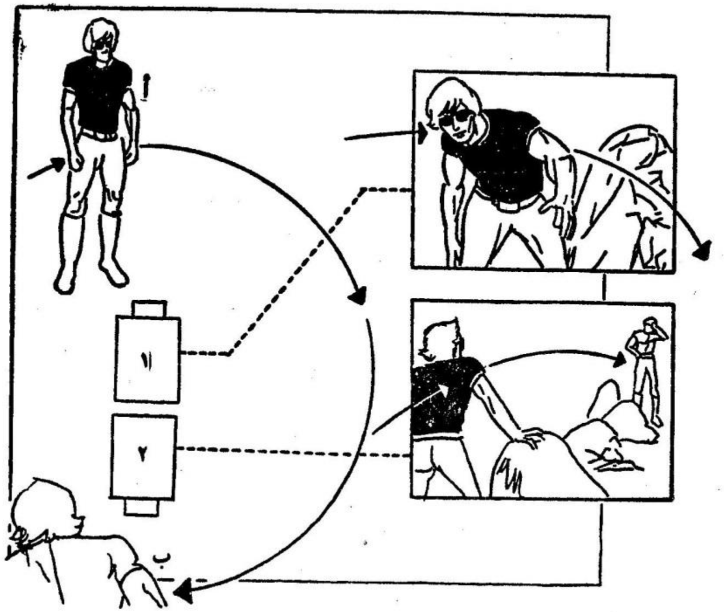


شكل ٣١٨ تغطية الحركة الدائرية للممثل باستخدام نصف مساحة الشاشة · محور التصوير فى اللقطتين الأولى والثانية مماس للمسار الدائرى للممثل ، بينما يقع وضع التصوير فى اللقطة الثالثة داخل دائرة المسار نفسها ·

ولما كانت الطريقة المستخدمة فى تصوير اللقطتين الأولى والثانية تعتمد على عكس زاوية التصوير ، بحيث تصبح آلة التصوير فى الوضع الثانى وظهرها يواجه ظهرها فى الوضع الأول (كما يتضح من شكل ٣١٨) ، فان هذا الحل يصلح للربط بين مكانين مختلفين بحركة تبدو متصلة على الشاشة · ويكفى أن يظهر نفس الممثل فى المكانين ، منفذا نفس الحركة ·

الحالة الثانية

ومن الممكن أيضا أن تتم التغطية من داخل المسار الدائرى · ويمكن لوضعى التصوير أن يكونا ظهرا لظهر ، كما يبدو فى شكل ٣١٩ ·



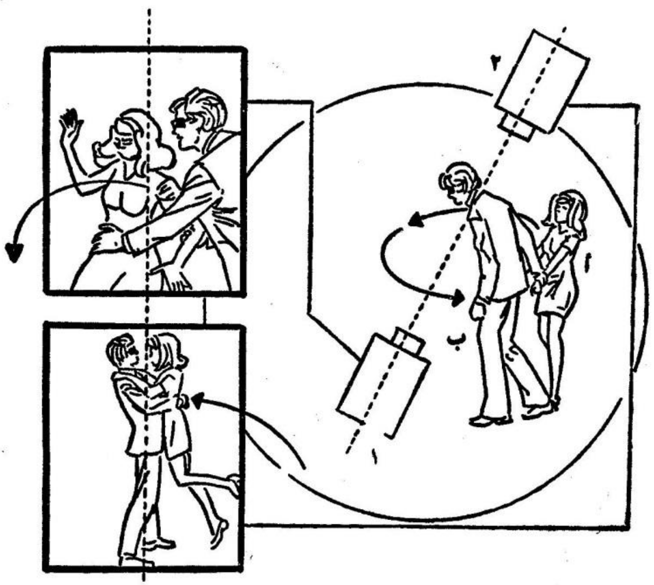
شكل ٣١٩ وضعا آلة التصوير داخل المسار الدائرى لحركة الممثل ·

فى اللقطة الأولى يخرج الممثل أ من اليمين ، وفى اللقطة الثانية يدخل من اليسار · ثم يتوقف هناك ليواجه الممثل ب الذى كان ينتظره · وفى اللقطة الأولى يوجه الممثل أ نظره الى اليسار خارج الشاشة وهو يخرج من اليمين ، وذلك لكى يبرر طبيعة مساره الدائرى ·

الحالة الثالثة

اذا كان أحد وضعى آلة التصوير خارج المسار الدائرى وكان الوضع الآخر داخله ، فان وضعى الشخصين على الشاشة سوف ينعكس من لقطة الى أخرى (شكل ٣٢٠) ·

الممثل ب يمسك يد الممثلة أ ويجذبها نحوه · ويضطرها هذا لأن تأتى بحركة دائرية مركزها الذراع اليمنى للممثل ب · وتخرج من يسار الشاشة فى اللقطة الأولى ، ثم تدخل من يمينها فى اللقطة الثانية العكسية · ويتم تصوير حركة الممثلة أ فى جزءين متضادين من الشاشة ، ولكن حركتها تحافظ على اتجاه واحد ·



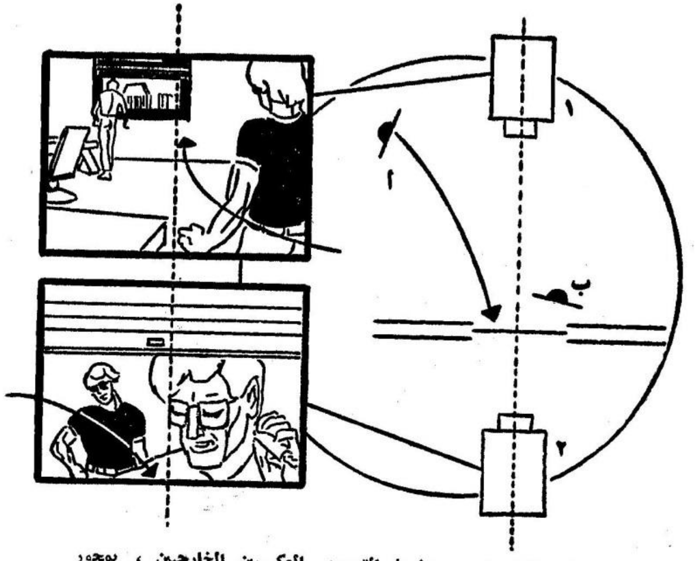
شكل ٣٢٠ ينعكس وضعا الشخصين على الشاشة فى حركتهما الدائرية اذا كانت زاويتا التصوير عكسيتين خارجيتين ٠

الحالة الرابعة

تتسبب الحركة الدائرية التى نغطيها من وضعين للتصوير خارجيين وبمحور مماس للحركة ويظهر فيها ممثلان ، فى أن تعكس وضعهما فى اللقطتين ٠ والذى يتحرك هو أحد الممثلين فقط ، ولكليهما نفس مركز الاهتمام فى منتصف الشاشة ٠ ونوحى بهذا فى اللقطة الأولى ونراه فى اللقطة الثانية (شكل ٣٢١) ٠

اللقطة ١ لقطة متوسطة ٠ الممثل **أ** فى المستوى الأمامى يتحرك فى مسار نصف دائرى نحو النافذة حيث يقف الممثل **ب** ينظر من خلالها ٠ وعندما يقترب **أ** من زميله ، نقطع الى ٠٠

اللقطة ٢ لقطة قريبة من خارج النافذة ٠ الممثل **ب** فى المستوى الأمامى الى اليمين ٠ يدخل الممثل **أ** من يسار الشاشة ليكمل حركته ثم يتوقف ٠



شكل ٣٢١ يتسبب وضعا التصوير العكسيين الخارجيين ، بمحور مماس لحركة الممثل ، فى عكس المساحة التى يشغلهـا كل من الشخصين فى كلتا اللقطتين ٠

تتم حركة الممثل **أ** فى هاتين اللقطتين فى اتجاهين متضادين ، يقترب كل منهما من منتصف الشاشة ٠ ونجد فى هذا المثال ، وفى المثال السابق أيضا ، أن الأجزاء التى قسمنا الحركة الدائرية اليها قد تم تنفيذها باستخدام نصف مساحة الشاشة فقط فى كل من اللقطتين ٠

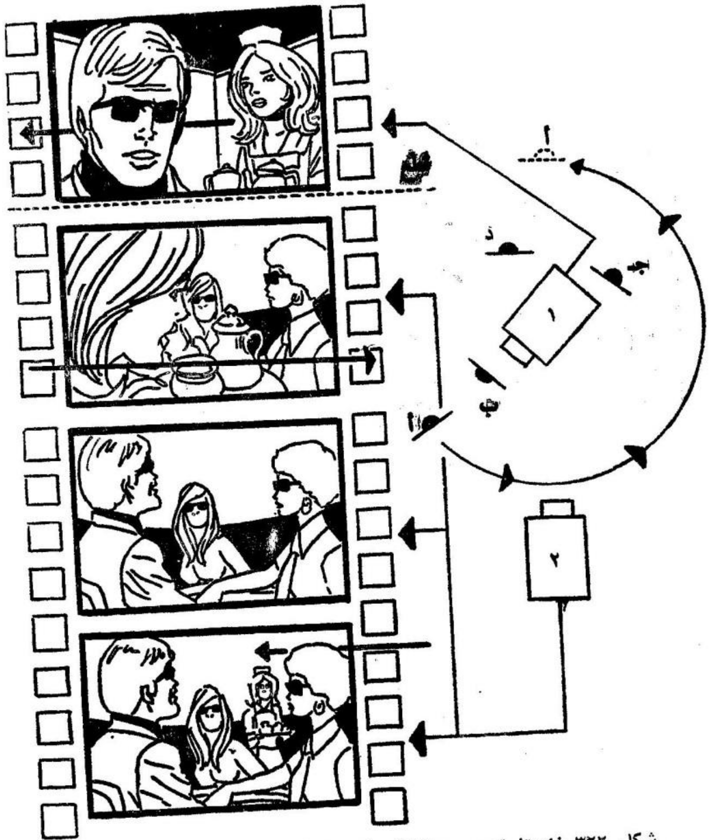
الحالة الخامسة

اذا تحرك ممثل حول مجموعة كبيرة من الأشخاص ، فيمكننا تغطية حركته باستخدام وضعين عكسيين لآلة التصوير ، أحدهما داخل الدائ[رة] والآخر خارجها ٠

ويوضح شكل ٣٢٢ المسقط الأفقى للمنظر ٠ الممثل **ب** والممثل[ان] **ج** و **د** جالسون ، أى انهم ثابتون ٠ والممثلة **أ** تقوم بالحركة الدائر[ية] حولهم ٠

وفى اللقطة الأولى نرى الممثل **ب** فى المستوى الأمامى ٠ وتد[خل] الممثلة **أ** وراءه من اليمين وتعبر الشاشة الى اليسار ٠ وبمجرد خروجها م[ن] الشاشة نقطع الى اللقطة الثانية العكسية ٠

الممثل **ب** يوجه ظهره نحونا الآن ونرى الممثلتين **ج** و **د** ٠ وتد[خل] الممثلة **أ** فى المستوى الأمامى من اليسار وتعبر بسرعة الى اليمين ٠ وا[...]

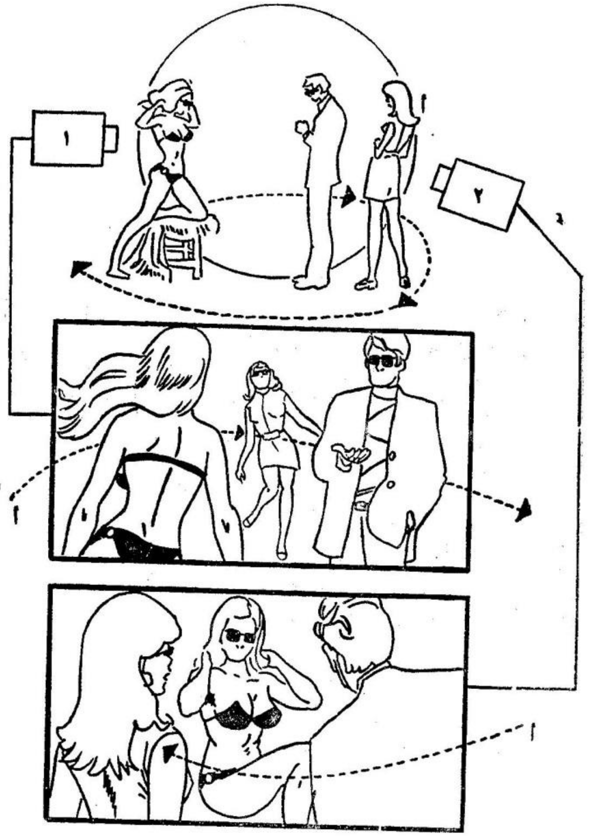


شكل ٣٢٢ زاويتا تصوير داخلية وخارجية لتغطية حركة دائرية ٠ الممثلة المتحركة هنا تخرج من الشاشة من جانب ثم تدخل فى الشاشة من نفس الجانب (وليس الجانب الآخر) فى اللقطة الثانية ٠

لحظات لانرى سوى **ب** و **جـ** و **د** ثم تدخل الممثلة **أ** من جديد فى المستوى الخلفى من اليمين ، وتتوقف أمام المجموعة ٠ انها تحمل صينية عليها مشروبات وتبدأ فى توزيعها على الموجودين ٠ ان خروج الممثلة **أ** من اللقطة الثانية ثم دخولها فيهـــا مرة ثانية من نفس الجانب يوضـــح حركتها الدائرية ٠

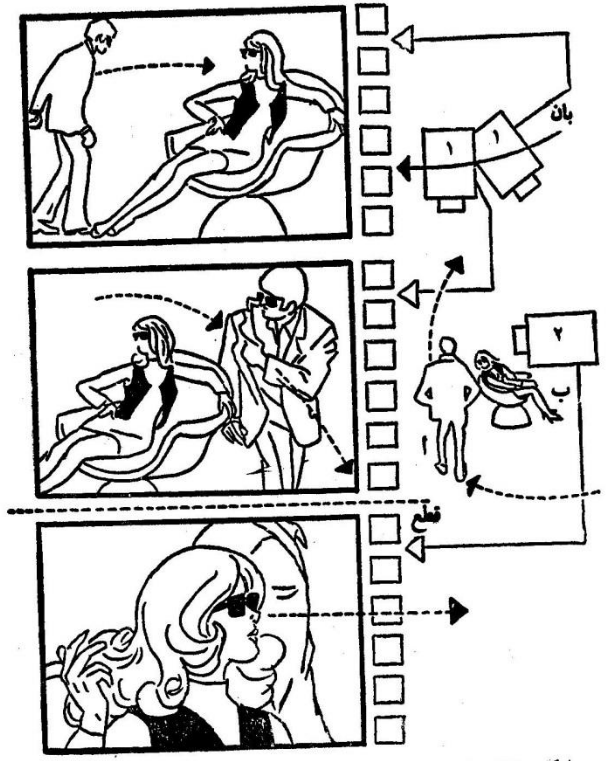
الحالة السادسة

ونحصل هنا على نفس الانطباع ، فيما عدا أن الحركة تأخذ مكانها فى المستوى الخلفى فى اللقطة الأولى وفى المستوى الأمامى فى اللقطة الثانية (شكل ٣٢٣) ٠



شكل ٣٢٣ حركة دائرية تم تسجيلها فى المستوى الخلفى فى اللقطة الأولى ، وفى المستوى الأمامى فى اللقطة الثانية ٠

ويقدم لنا وضعا التصوير تغطية من زاويتين خارجيتين حول الممثلين الثابتين فى المنظر ٠ نرى فى اللقطة الأولى الممثلة **أ** وهى تتحرك فى المستوى الخلفى وتخرج من يمين الشاشة ٠ ونرى فى اللقطة الثانية العكسية الممثلة **أ** تدخل الشاشة من اليمين فى المستوى الأمامى وتتحرك الى اليسار ٠ ويلزمنا فاصل زمنى قصير فى نهاية اللقطة الأولى ، ليعبر عن الوقت الذى استغرقته حركة الممثلة **أ** خارج اللقطة قبل أن تعود الى الظهور فى اللقطة الثانية ٠



شكل ٣٢٤ وضعا تصوير على زاوية قائمة لتغطية الحركة الدائرية لممثل من وراء الممثلة الثابتة • وتضم اللقطة الأولى هنا حركة تصوير أفقية (بان) •

الحالة السابعة

اذا استخدمنا وضعين للتصوير بينهما زاوية قائمة لتغطية شخصين أحدهما يتحرك والآخر ثابت ، فيمكننا التركيز على الشخص الثابت فى اللقطة الثانية (شكل ٣٢٤) •

وتغيير الزاوية هنا يحافظ على اتجاه حركة الشخص المتحرك •• وهى الحركة التى تزيد من حيوية الشاشة الى أقصى حد ممكن •

اللقطة ١ لقطة متوسطة • الممثل أ الى اليسار والممثلة ب الى اليمين • يتحدثان • بعد لحظة يسير أ من وراء ب فى حركة دائرية ويتجه نحو آلة التصوير • وفى متابعة

حركة الممثل أ تحافظ آلة التصوير الآن على بقاء الشخصين فى منتصف الشاشة • وعندما يصل أ ليكون وراء الممثلة ب مباشرة ، نقطع الى ••

اللقطة ٢ لقطة قريبة للممثلة ب • يتحرك الممثل أ خلفها من منتصف الشاشة الى اليمين • وتبقى الممثلة ب وحدها فى اللقطة •

لقد غطينا الجزء الرئيسى من الحركة الدائرية فى اللقطة الأولى ، بينما قدمنا الجزء الباقى من الحركة بسرعة فى بداية اللقطة الثانية •

الحالة الثامنة

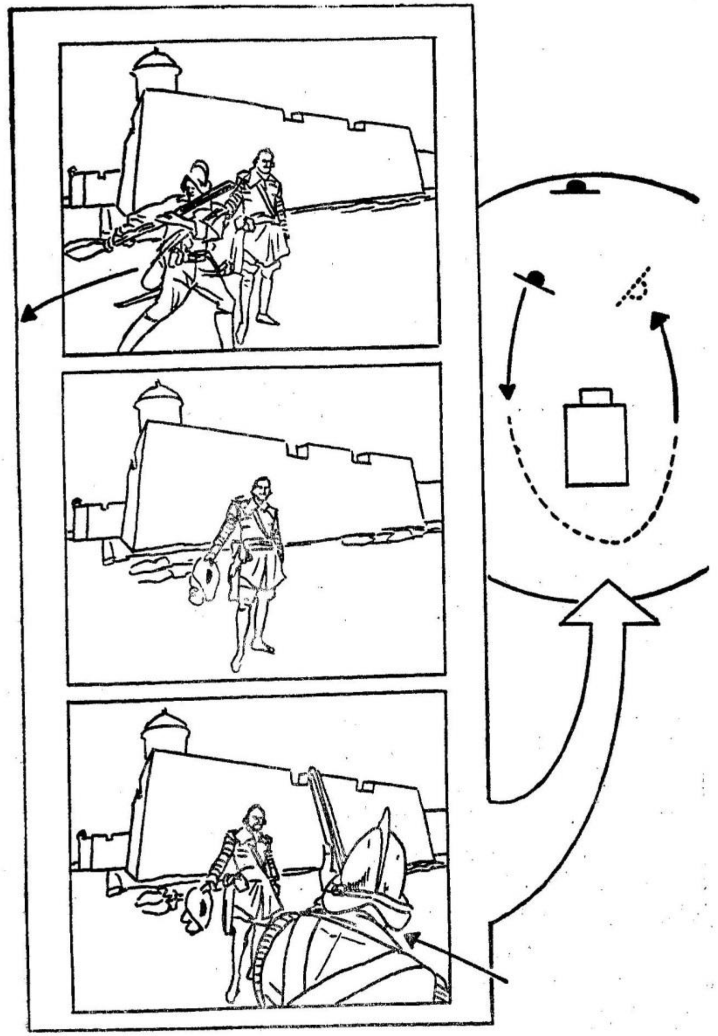
اذا خرج الشخص من يسار الشاشة تاركا وراءه شاشة خالية واستمرت اللقطة ، فلا يمكنه أن يدخل الشاشة من جديد من الجانب الأيمن •

سيدرك المتفرجون عندئذ أنه قد تم خداعهم بطريقة ما • أما اذا بقى شخص ثان فى اللقطة بعد خروج الشخص الأول منها ، واستمر يحرك رأسه وكأنه يتابع حركة الأول وهو يدور خلف آلة التصوير ، فسيصبح فى امكان الشخص الأول أن يعود ليدخل اللقطة من الجانب الآخر •

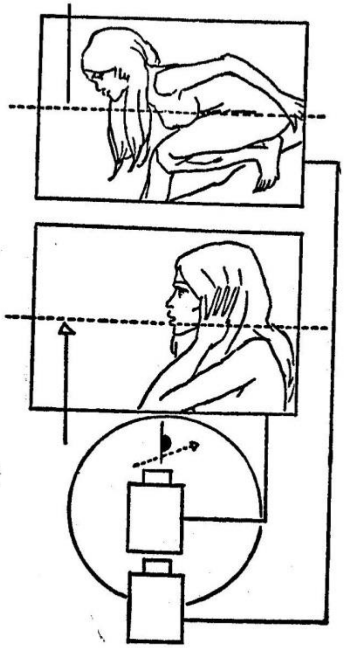
ان هذا النوع من حركة الرأس يمكنه أن يوضح للمتفرجين أن هناك تغييرا دائريا فى اتجاه حركة الشخص الأول فيما وراء وضع مشاهدته (شكل ٣٢٥) •

واذا وضعنا مرآة خلف الممثل الثابت ، فان الممثل المتحرك الذى يخرج من المستوى الأمامى سنراه فى المرآة يتحرك فى المستوى الخلفى ، وهكذا يتابع المتفرجون حركته المنعكسة فى المرآة ، بينما الممثل الثابت الذى يوجه ظهره للمرآة يتابع الممثل المتحرك بعينيه • وعندما يدخل الممثل المتحرك ثانية فى الشاشة بجسمه من الجانب الآخر ، فلن يسبب هذا أى ارتباك للمتفرج • وتثير مثل هذه اللقطة مشكلة واحدة : كيف يمكنك أن تخفى آلة التصوير عن المرآة ؟ والحل هنا أن يتولى الممثل الثابت مهمة حجب صورة آلة التصوير بجسمه من الظهور فى المرآة •

وهناك تنويعة أخرى ، وهى أن تستخدم العدسة الزوم لتتقدم الى الأمام ، بعد أن يخرج الممثل المتحرك من الشاشة ، بحيث يضيق التكوين ليصبح لقطة أقرب للممثل الثابت والصورة المنعكسة للممثل المتحرك على يسار المرآة • ثم يمر الممثل داخل المرآة الى اليمين من وراء الممثل الثابت • ثم تتحرك العدسة الزوم الى الوراء لتتيح حيزا أوسع ، لكى يدخل الممثل المتحرك الشاشة من يمينها بجسمه ، ثم يتوقف فى المستوى الأمامى الى اليسار •



شكل ٣٢٥ اذا تضمنت اللقطة خروج الممثل من أحد الجانبين ودخوله مرة أخرى من الجانب الآخر فى نفس اللقطة ، فيلزمنا بقاء ممثل ثابت آخر ليوضح لنا مسار الممثل الغائب بأن يدير وجهه أثناء متابعته بعينيه • ويبرر هذا عودة ظهوره للمتفرجين من الجانب الآخر •



شكل ٣٢٦ تغطية حركة رأسية فى لقطتين تشتركان فى المحور المرئى • اننا نقطع الى الأمام فى اللقطة الثانية •

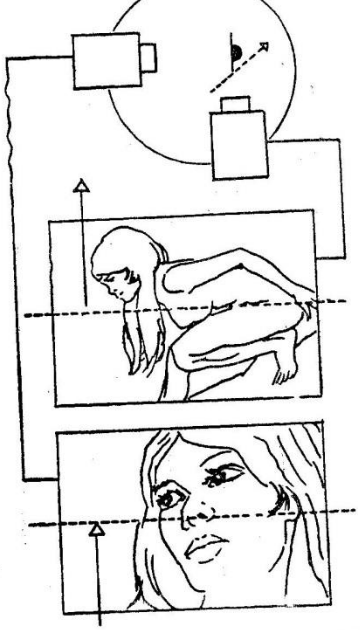
● الحركة الرأسية

قد تكون الحركة الرأسية الى أعلى أو الى أسفل ، كما قد تدخل الشاشة أو تخرج منها • ويمكننا هنا تطبيق مبدأ المثلث بالنسبة لأوضاع التصوير

الحالة التاسعة

من السهل تنفيذ التقدم الى الأمام على نفس المحور المرئى لتصوير اللقطة الثانية • ترفع الممثلة أ قامتها فيخرج نصفها العلوى من أعلى الشاشة • وفى اللقطة الثانية الأقرب يدخل جسمها الشاشة من أسفلها • انه دخول قوى يؤكد الحركة الرأسية (شكل ٣٢٦) •

ويمكن الحصول على نفس التأثير دون أن يخرج الجسم الناهض من الشاشة فى اللقطة الأولى (كما فى حالة التصوير فى لقطة بعيدة) ..



شكل ٣٢٧ تغطية حركة راسية من وضعى تصوير بينهما زاوية قائمة ٠

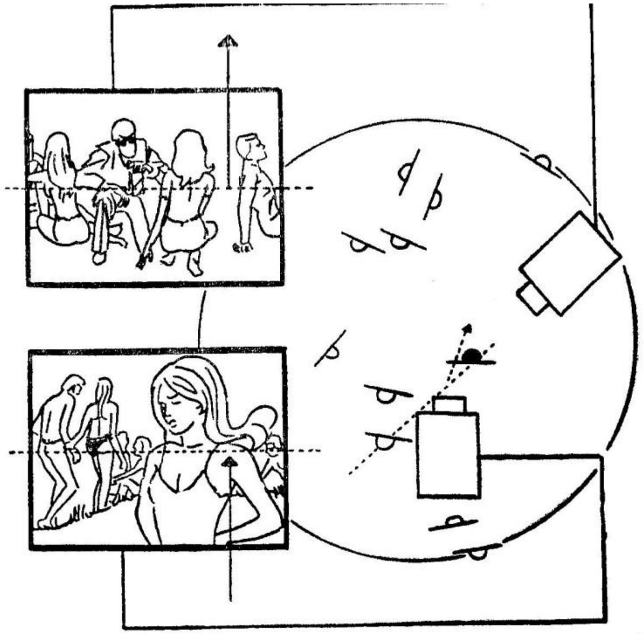
الاكتفاء بحركة الدخول فى الشاشة فى اللقطة الثانية القريبة ٠ واذا ظهر آخرون فى اللقطة الأولى ، فيمكننا استبعادهم عندما نقطع الى اللقطة الثانية الأقرب ، كما يمكننا أن نعكس ترتيب اللقطتين اذا اختلف الموقف ٠

الحالة العاشرة

ويمكن للتغطية من زاوية قائمة أن تستفيد من نفس القواعد المذكورة فى المثال السابق ، كما يتضح من شكل ٣٢٧ ٠

انها تنهض داخل اللقطة الأولى كما نراها من الجانب ، ثم تنهى حركتها فى اللقطة الثانية القريبة بالدخول من أسفل ، ولكن من مواجهة أمامية ٠

ونجد فى هذه الحالة وفى الحالة السابقة أن وضع التصوير الثانى يتم من مستوى أعلى من مستوى التصوير الأول ٠ وهذا لكى يناسب حركة النهوض الى أعلى ٠



شكل ٣٢٨ تغطية حركة رأسية من زاوية تصوير عكسية حيث تستخدم الممثلة التى تنهض بجسمها الى أعلى كمحور للمشهد ٠

الحالة الحادية عشرة

وفى حالة التغطية من زاويتى تصوير عكسيتين خارجيتين ، تسرى نفس قواعد الحالتين السابقتين ٠ وفى الحالة التى يوضحها شكل ٣٢٨ يتم استخدام الممثلة التى تنهض بجسمها الى أعلى كمحور للمشهد ٠

الحالة الثانية عشرة

ان الحركة الأفقية التى تتم فى اتجاه محايد قد تصبح حركة رأسية على الشاشة فى اللقطة الثانية ، اذا ما وضعت آلة التصوير عالية فى هذه اللقطة مصوبة الى أسفل تجاه الممثلين (شكل ٣٢٩) ٠

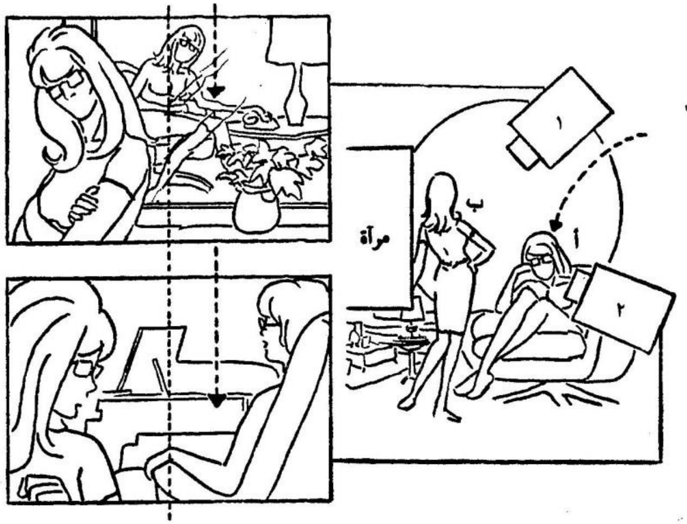
ويصبح وصف هذا المشهد كما يلى :

اللقطة ١ — لقطة منخفضة ٠ يدخل شخصان فى المستوى الأمامى من اليمين ، يستديران ويسيران بعيدا الى المستوى الخلفى ٠

شكل ٣٢٩ زاوية تصوير من أعلى تحول مسيرة الممثلين الى حركة الى أعلى خلال مجال الرؤية .

اللقطة ٢ لقطة عالية . يدخلان الشاشة من أسفلها ويسيران الى المستوى الخلفى (ليخرجا من أعلى الشاشة أو لتتابعهما آلة التصوير) .

واذا تابعت آلة التصوير ، فى اللقطة الثانية ، الشخصين من أعلى فى حركة رأسية « تلت » الى أعلى ، فان الشخصين سيظلان فى نفس الجزء من الشاشة ، حتى تتوقف آلة التصوير عن الحركة الى أعلى ، وعندئذ يصعد الشخصان فى الشاشة وهما يواصلان سيرهما نحو المستوى الخلفى .



شكل ٣٣٠ تحدث الحركة الرأسية فى هذه الحالة فى المرآة أولا ثم مع الممثل نفسه وهو ظاهر فى اللقطة .

الحالة الثالثة عشرة

ان صانع الأفلام ذا الخيال الواسع يبحث دائما عن تناول جديد للأحداث المعروفة والشائعة . واليكم طريقة تلفت الأنظار تعتمد على استخدام مرآة ، لتركيب حركة رأسية الى أسفل (شكل ٣٣٠) .

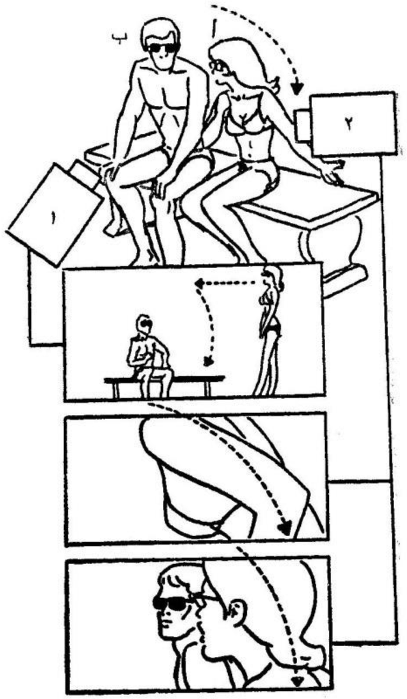
اللقطة ١ لقطة قريبة للممثلة **ب** فى يسار المستوى الأمامى . نرى فى المرآة الموجودة خلف **ب** الممثلة **أ** الى اليمين وهى تبدأ فى الجلوس .

اللقطة ٢ لقطة متوسطة . الممثلة **ب** الى اليسار . الممثلة **أ** الى اليمين ، تنهى حركتها الى أسفل لكى تجلس . نرى كلتا الممثلتين الآن من الجانب (بروفيل) .

لقد اتخذت الحركة الرأسية المنعكسة فى المرآة والحركة الحقيقية مكانهما فى نفس الجزء من الشاشة .

الحالة الرابعة عشرة

عادة ما يتحرك الجسم فى خط مقوس أثناء حركة الجلوس الى أسفل . ويكون لهذه الحركة تأثير يلفت الأنظار ، اذا ما اعتمدنا على التصوير من



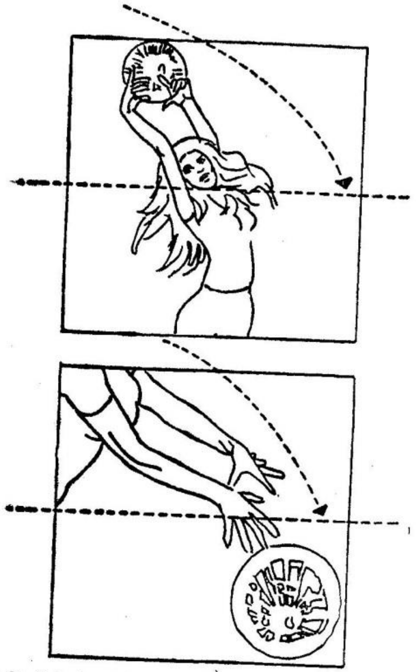
شكل ٣٣١ وضعا التصوير على زاوية قائمة • فى بداية اللقطة الثانية يحجب الممثل الذى سيجلس فى المستوى الأمامى الشاشة لكى يكشف بعد ذلك عن زميله الموجود فى المستوى الخلفى •

وضعين بينهما زاوية قائمة •

فى اللقطة الأولى (شكل ٣٣١) تبدأ الممثلة **أ** فى الجلوس • **قطع** لقطة قريبة جانبية للممثلة **أ** تحجب الشاشة وهى تتحرك الى أسفل لتجلس فى خط مقوس الى أحد الجانبين وتكشف عن وجه الممثل **ب** وراءها •

الحالة الخامسة عشرة

غالبا ما تتحرك أطراف الانسان فى أقواس • ان المرأة التى تخفض شيئا تحمله أعلى من رأسها ، حتى تصل به الى منسوب خصرها تؤدى حركة فى شكل قوس ، يمكننا تغطيتها فى لقطتين • وتوضح اللقطة الثانية منهما تفاصيل هذا الشىء الذى كانت تحمله هذه المرأة •



شكل ٣٣٢ حركة رأسية يتكرر فيها استخدام المساحة العليا من الشاشة فى كلتا اللقطتين •

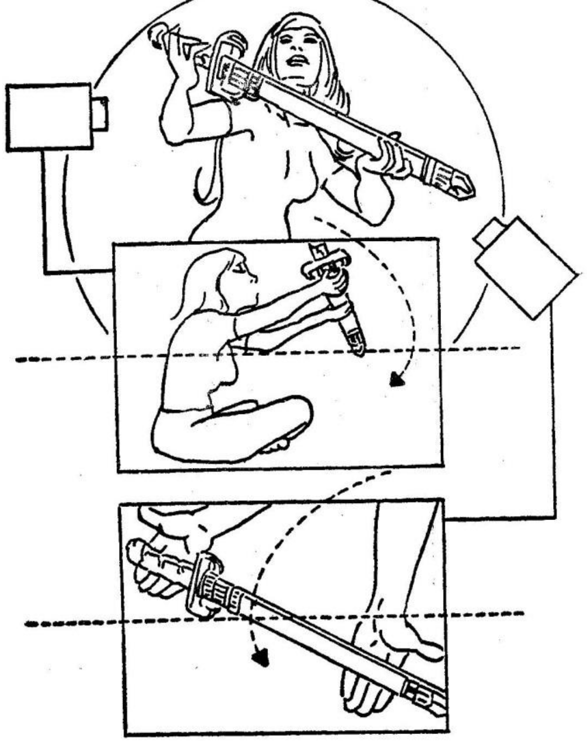
فى اللقطة الأولى (شكل ٣٣٢) تخفض المرأة الشىء الذى تحمله الى منسوب الخط الأفقى الأوسط فى مساحة الصورة • نقطع الى لقطة قريبة من نفس المحور المرئى • يدخل الشىء المحمول من أعلى الصورة حتى ينخفض داخلها •

وقد نستخدم أحيانا زاوية تصوير عكسية للقطة الثانية ، بحيث يتضارب قوس الحركة مع المحافظة على أن تظل الحركة فى اتجاه رأسى (شكل ٣٣٣) •

● التوقف القوى الفعال

الحالة السادسة عشرة

قد يكون المطلوب أن تتوقف حركة الممثل فجأة ، خاصة اذا كان يجرى ثم يتوقف فجأة ، أو أن يتوقف عن حركة سيره • ان العرض الفعال



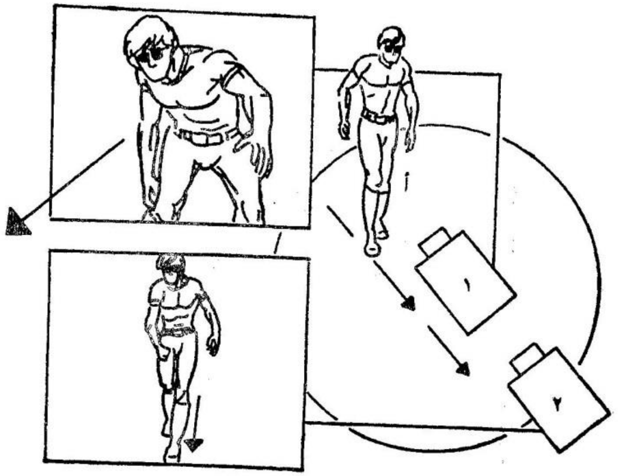
شكل ٣٣٣ احساسان متضادان باتجاه الحركة الراسية (الى اليمين فى اللقطة الأولى والى اليسار فى اللقطة الثانية) ، مع استخدام النصف العلوى من الشاشة فى كلتا اللقطتين •

يؤكد عنف القوة التى توقفت فجأة • هنا يكون استخدام وضعين للتصوير على نفس المحور المرئى كفيلا بتوضيح ذلك (شكل ٣٣٤) •

اللقطة ١ الممثل **أ** يجرى بأقصى سرعة تجاه آلة التصوير • ويخرج من الشاشة قريبا من آلة التصوير •

اللقطة ٢ الممثل **أ** فى منتصف الصورة ، يجرى خطوتين نحونا ثم يتوقف فجأة (نفس المحور المرئى لكلتا اللقطتين) •

ويأتى التوقف كصدمة خفيفة لأن اللقطة السابقة توحى بالعكس • وفى اللقطة الثانية اذا تحرك الممثل الذى يجرى خطوة واحدة الى الأمام ثم قفز الى خندق أو الى حفرة ، أو قفز فوق عدد قليل من السلالم ، فان



شكل ٣٣٤ نحصل على توقف قوى فعال عندما نعرض الممثل وهو يتحرك بكامل سرعته فى اللقطة الأولى ، ثم وهو يتوقف بعد خطوتين فقط الى الأمام فى اللقطة الثانية •

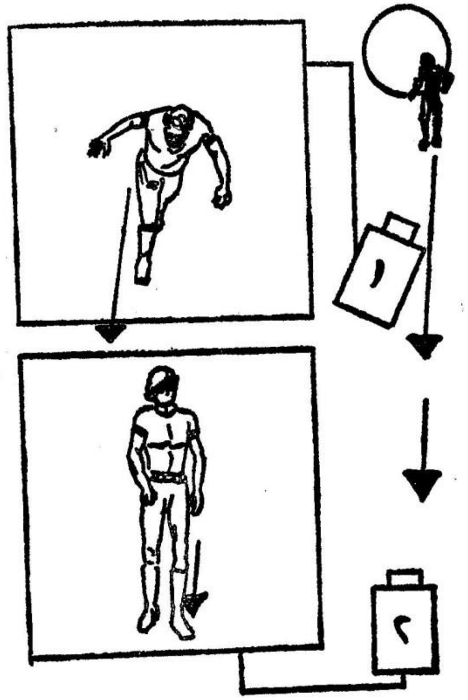
هبوطه المفاجىء سيبدو أقوى أثرا على الشاشة ، خاصة اذا ما كشفنا فجأة عن عائق طبيعى يواجه الممثل عندما تتحرك آلة التصوير فى اللقطة الثانية الى الوراء •

الحالة السابعة عشرة

ويمكن تطبيق نفس الطريقة اذا كان الممثل (أو ممثلان) يجرى ليخرج من اللقطة تقريبا ، ثم يتوقف فى منتصف مساحة الشاشة فى اللقطة الثانية • وتتم هذه اللقطة الثانية من الرجوع الى الخلف وان كانت على نفس المحور المرئى للقطة الأولى ، وكأن هذا الرجوع الى الخلف قد تم لتعويض قلة التغطية فى اللقطة الأولى •

واذا كان لدينا شخصان مثلا يتشاجران ويتلاكمان ويتصارعان على الأرض ، فيمكننا أن نقدمهما وهما يتدحرجان الى الأمام نحونا ويكادان أن يخرجا من اللقطة • ونراهما فى اللقطة الثانية فى منتصف الشاشة ، قريبين من آلة التصوير ، ثم يتوقفان • ويرفع الرجل العلوى سكينه ليطعن بها منافسه الراقد تحته :

ان الحدث يستفيد دراميا اذا تم التركيز فى لقطته الثانية بهذه الطريقة •



شكل ٣٣٥ يمكن الحصول على توقف قوى فعال بالجمع بين لقطة من أعلى للممثل واخرى مستوية .

الحالة الثامنة عشرة

وتصلح نفس الطريقة اذا تمت تغطية الحدث من أعلى فى اللقطة الأولى ، ثم من آلة تصوير مستوية فى اللقطة الثانية (شكل ٣٣٥) .

ومادام الممثل سائرا فتكفينا خطوة واحدة الى الأمام فى بداية اللقطة الثانية ثم يتوقف . أما اذا كان الممثل يجرى فيلزمنا ظهور خطوتين أو ثلاث خطوات قبل التوقف .

وفى المثال الموضح فى شكل ٣٣٥ هناك شخص واحد ، أما اذا كانت لدينا مجموعة تتكون من ستة أو سبعة أشخاص يتحركون فى نفس الاتجاه، فيمكنهم أن يتوقفوا عن حركتهم باستخدام نفس الطريقة ونفس التغطية من آلة التصوير .

٢٠

عشرون قاعدة أساسية لحركة آلة التصوير

أضافت آلة التصوير المتحركة بعدا جديدا للفيلم ، وحرية جديدة ، الا أنها أصبحت فى تطورها سلاحا له خطورته . اذ أصبح فى امكانها بكل سهولة أن تدمر الايهام والانخداع . واستخدام تحريك آلة التصوير بدون حكمة أو تمييز ، يؤدى الى الازعاج الذى يتعارض مع معدل سرعة الفيلم ، ومع معنى القصة أيضا . وينسب الى المخرج الأمريكى المشهور **جون فورد** انه قال : « ثبت آلة التصوير بالمسامير واعتمد بعد ذلك على المونتاج » . ولم يقل فورد هذا الرأى الفاصل بدون سبب ، ولكنه مثل سائر الاستنتاجات والخلاصات ، يضم قدرا من المبالغة .

● الحركة وآلة التصوير

هناك بصفة عامة ثلاثة أنواع من الحركة يمكننا اضافتها للفيلم :

١ ــ أن يتحرك الأشخاص أو الأشياء ، أمام آلة التصوير .
٢ ــ أن تتحرك آلة التصوير تجاه أو عبر أو بعيدا عن الأشخاص الثابتين أو الأشياء الثابتة .
٣ ــ أن نجمع بين هاتين الحركتين فى وقت واحد .

ويمكن لآلة التصوير فى حد ذاتها أن تؤدى ثلاث حركات مختلفة : حركة استعراضية أفقية panning وحركة متابعة travelling وحركة اقتراب أو ابتعاد zooming أثناء اللقطة . كما أن السرعة التى يمر بها الفيلم داخل آلة التصوير تؤثر أيضا على سرعة الحركة التى نراها على الشاشة ، بحيث يمكن أن نعدلها الى ما يزيد أو ما يقل عن السرعة العادية .

ويتوقف نجاح الحركة كما نراها على الشاشة ، لا على كيف ننفذها ، بل على متى ولماذا ننفذها .

● ارشادات أساسية لتحريك آلة التصوير

ستساعدك القائمة التالية على حسن التحكم فى تحريك آلة التصوير :

١ ــ يمكن لآلة التصوير عندما تتحرك أن تقدم للمتفرجين الاثارة الحسية التى يدركها الشخص فى قصة الفيلم ، عندما تقدم وجهة نظره فى حالة ارتباطه بحركة عنيفة • ان سائق السيارة يدرك فجأة انه لا يتحكم فى الفرامل • اننا نرى وجهه وقد اعتراه الخوف وهو ينظر الى الطريق أمامه وتتم اللقطة التالية من وجهة نظره • وتندفع آلة التصوير بعنف تجاه الطريق الملتوى والى المنحنى الخطر الذى نراه أمامنا مباشرة •

٢ ــ يمكن لآلة التصوير أن تتصرف وكأنها عينا الممثل • وهذا هو ما يسمى بالأسلوب الذاتى • انه يقدم المزيد من الاندماج مع مشاعر الممثل • لقد شغلنا مكان الممثل ، فى المثال السابق ، لعدة لحظات ، ثم قطعنا مباشرة الى لقطات خارجية له أو للسيارة • أما اذا طالت اللقطة ، فان آلة التصوير تصبح أحد الممثلين بطريقة مقنعة • انها تترنح وتتمايل وتتحرك الى الأمام والى الوراء ، مثلما يفعل أى ممثل فى نفس الموقف • ويعامل باقى الممثلين الموجودين فى المشهد آلة التصوير وكأنها ممثل منهم ، ويتجهون اليها مباشرة عندما يخاطبونها •

ومن الصعب الى حد ما الحصول على لقطات موفقة باستخدام هذا الأسلوب لأن المتفرجين يدركون أن هناك خدعة تدور أمامهم •

ان فيلم « **ترتيلة لبطل من الوزن الثقيل** » (١٩٦٢) الذى أخرجه **رالف نيلسون** ، يضم مشـــهدا جيدا فى بدايته تم فيه استخدام هذا الأسلوب • كما استغل فيلم « **سيدة فى البحيرة** » (١٩٤٦) ، الذى أخرجه **روبرت مونتجومرى** ، هذا الأسلوب الى أقصى مدى مما أوضـح امكاناته وقيوده أيضا • انه الفيلم الروائى الطويل الوحيد الذى استخدم هذا الأسلوب من بدايته الى نهايته • وهناك مخرجون آخرون استخدموا هذا الأسلوب فى أجزاء محدودة من أفلامهم : **كادار و كلوس** فى فيلم « **الموت اسمه انجلشن** » (١٩٥٨) ، **ودلمار ديفز** فى الدقائق العشرين الأولى من فيلم « **الممر المظلم** » (١٩٤٧) ، **وجون جيلرمان** فى مشهد غارة الكوماندو الألمانى فى فيلمه « **كنت بديلا لمونتجومرى** » (١٩٥٨) •

٣ ــ ويمكن استخدام الحركة الاستعراضية الأفقية وكذلك حركة المتابعة لتقديم المشهد مباشرة أو كما يبدو لعينى الممثل • اننا نقدم المعلومات عادة بأسلوب الفيلم التسجيلى مباشرة •• مجموعة من الأشياء دون أى ارتباط بلقطة سابقة أو لاحقة توضح الممثل وهو ينظر اليها • واذا طلبنا من شخص فى مقر الشرطة أن ينظر الى صف من المتهمين ، فان اللقطة الاستعراضية الأفقية أو لقطة المتابعة عبر وجوههم تصبح هى وجهة نظره الذاتية ، لان هذه اللقطة قد سبقتها ولحقت بها لقطات توضحه وهو يفحص الوجوه •

٤ ــ كما يمكن للقطة الاستعراضية الأفقية أو لقطة المتابعة أن تكشف

عن موقف متوقع أو غير متوقع عند نهاية الحركة • فمثلا ، توضح آلة التصوير فى البداية مقعدا مقلوبا ، ثم مصباحا ملقى على الأرض ، ثم زوجا من الأحذية متروكا فى وضع غريب ، ثم وعاء للزهور مكسورا ، وأخيرا جسد القتيل • ان ما نتوقعه فى نهاية هذه اللقطة قد تم الايحاء به للمتفرج تدريجيا أثناء استمرار اللقطة •

أما النهاية غير المتوقعة ، فيمكن الوصول اليها اذا ما أوضحت اللقطة فى آخرها معزة تمضغ طرف السجادة • وبالنســبة للمتفرجين الذين يتوقعون نهاية محددة للقطة ، نجد أن النتيجة تصبح مفاجأة لهم •

٥ ــ ان القطع المباشر أسرع من اللقطة المتحركة ، لأنه يحدد اللقطة الجديدة مباشرة • أما اذا استخدمنا لقطة أفقية أو لقطة متابعة لتقديم نقطة الاهتمام الجديدة بدلا من القطع ، فاننا نكون قد استهلكنا طولا من الشريط بلا فائدة ، لتصوير أشياء لا ارتباط بينها لمجرد الانتقال الى المكان الجديد • يجب تصوير حركة أو أشياء لها أهميتها أثناء اللقطة الأفقية أو لقطة المتابعة لتبرير استخدامها ، والا سقط المشـــهد وأخذ يجرجر أذياله •

٦ ــ ويمكن للقطة الاستعراضية الأفقية أو لقطة المتابعة أن تنتقل من نقطة مثيرة للاهتمام الى أخرى بمتابعة شخص ثانوى قد يدخل اللقطة عند بدايتها ويتحرك معها ليخرج منها عندما تتوقف آلة التصوير على محور الاهتمام الجديد •

مثال ذلك ، قد تبدأ اللقطة بعرض جذاب كله حيوية فى ملهى ليلى مزدحم • ويدخل الجرسون فى مجال التصــوير حاملا صينية مكتظة بالمشروبات ، وتتحرك اللقطة لتتابعه وهو يمر بين الموائد • ثم تتوقف آلة التصوير على شخصيتين رئيسيتين يجلسان الى مائدة فى المســتوى الأمامى ، بينما يخرج الجرسون من اللقطة •

٧ ــ تتكون اللقطة الاستعراضية أو لقطة المتابعة التى تنتقل من لقطة مثيرة للاهتمام الى أخرى من ثلاثة أجزاء : بداية ، وتكون آلة التصوير فيها ثابتة ، ثم جزء أوسط متحرك ، ثم نهاية ، حيث تصبح آلة التصوير ثابتة مرة أخرى • ولا يمكننا أن نقطع من لقطة متحركة الى لقطة ثابتة لشخص أو شئ ثابت طوال اللقطتين ، والا حدثت قفزة مرئية • أما اذا وصلت آلة التصوير الى وضع الثبات فى اللقطة الأولى ، فيمكننا عندئذ ان نقطع بنجاح الى لقطة ثابتة لنفس الشخص أو الشىء فى اللقطة التالية •

٨ ــ كثيرا ما نجمع بين حركة الاستعراض الأفقى وحركة المتابعة عندما نتابع شخصا يتحرك على مقعد ذى عجلات خلال احدى الطرقات • وعندما يصل هذا الشخص الى أحد الأركان يستدير بعيدا عنا • هنا تتوقف آلة التصوير عن المتابعة وتكتفى بالحركة الاستعراضية الأفقية معه وهو

يتحرك داخل قاعة المحاضرات المزدحمة حيث ينتظره الجميع ·

٩ – ويمكننا أن نقطع لقطة المتابعة أو اللقطة الأفقية العريضة التى تتابع شخصا يؤدى حركة متكررة ، عند أى طول نريده ، وحسبما تملى ضرورة التركيب · ان لقطة المتابعة لسيارة تتحرك ، تتكون من حركة متكررة ، وبالتالى يمكننا أن نستخدم عشرة ثوان منها أو ثانيتين فقط حسب الطلب · وفى الواقع يمكننا تقسيم هذه اللقطة الى جزءين أو ثلاثة لتتقاطع بالتوازى مع مجموعة أخرى من لقطات متحركة أو ثابتة تغطى موضوعا مختلفا أو نفس الموضوع ·

١٠ – ومما يساعد عند القطع من لقطة متابعة أو لقطة استعراضية أفقية (بان) الى لقطة ثابتة نرى فيها شخصا أو شيئا يتحرك ، أن نحافظ على بقاء الشخص أو الشىء فى نفس الجزء من الشـــاشة · كما تلزم المحافظة على نفس اتجاه الحركة على الشاشة · فمثلا :

– رجل يسبح فى النهر · نراه فى لقطة عامة ثابتة · انه يتحرك فى منتصف الصورة من اليمين الى اليسار ·

– لقطة قريبة · تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) مع الرجل السابح من اليمين الى اليسار ، بحيث يبقى فى منتصف الشاشة طوال الوقت ·

– لقطة عامة ، من جزء آخر من النهر · نرى الرجل صغيرا فى منتصف الشاشة وهو يسبح من اليمين الى اليسار ·

– لقطة متابعة متوسطة · نرافق الرجل من فوق قارب وهو يسبح من اليمين الى اليسار ، وهو مازال فى منتصف الشاشة ·

١١ – ويمكن استخدام حركة آلة التصـــوير ، سواء الحركة الاستعراضية الأفقية وهى فى مكانها أو حركة المتابعة وهى تتحرك بأكملها ، حسب الاختيار لكى نستبعد أجزاء من اللقطة ، أو لكى نستقبل أشخاصا أو أشياء أو خلفيات جديدة فى الصورة ، بينما تتحرك آلة التصوير لمتابعة الحركة الرئيسية ·

١٢ – يجب تنفيذ الحركة الأفقية أو المتابعة بطريقة دقيقة مأمونة · يجب أن تتأكد من الحركة التى تريدها · ان الحركة الأفقية المضطربة أو الحركة المحورية بدون خطة حازمة الى أحد الجانبين ثم الى الآخر ، تكشف عن فهم وتنفيذ لا يعتمد على خبرة ، وكأنها من عمل الهـــواة لا المحترفين ·

١٣ – ان حركة الموضوع المصور تسحب الانتباه بعيدا عن حركة آلة التصوير نفسها · دع الموضوع الذى تصوره يتحرك أولا قبل أن تتابعه بآلة التصوير ، ثم توقف أنت عن حركة آلة التصوير قبل أن يتوقف الموضوع ، حتى تسمح له بأن تزداد حركته على الشاشة قليلا ·

ام متابعة ، حرك آلة التصوير فى مسارات بسيطة · دع الممثلين أو السيارة هم الذين يؤدون الحركات المعقدة داخل مساحة الصورة ·

١٥ – يجب أن تبدأ اللقطات الاستعراضية ولقطات المتابعة وأن تنتهى أيضا فى تكوين مرئى متزن من حيث التصوير ·

١٦ – ان الطول المفيد من أية لقطة ثابتة يعتمد لأغراض التركيب على الحركة التى تضمها ، بينما يعتمد طول اللقطة المتحركة على استمرار حركة آلة التصوير نفسها · ويجب أن يكون توقيت اللقطة الاستعراضية أو لقطة المتابعة مناسبا تماما · ان قصر مدة الحركة قليلا أو زيادتها قليلا يكون ضد صلاحية سرد القصة ·

١٧ – غالبا ما نستخدم اللقطات الاستعراضية أو المتابعة لاعادة تأسيس توازن الصورة · فعندما يخرج شخص من اطار الصورة ، يصبح الباقون فى حالة عدم توازن مرئى داخل مساحة الصورة · وقد تؤدى حركة أفقية (بان) قليلة أو حركة متابعة قليلة الى الأمام ، الى اعادة التوازن ببساطة · ويحدث نفس الشىء عندما ينضم ممثل جديد داخل المنظر · وتتم هذه التحريكات ببطء وفى نطاق ضيق بقدر الامكان ·

١٨ – ويمكن الايهام بالحركة بأن نضع الممثل أو الشىء أمام شاشة عرض خلفى أو عرض أمامى أو شاشة زرقاء فى حالة استخدام طريقة الساتر المتحرك travelling matte . وان كان موضوع التصوير ثابتا هنا ، الا أن الحركة الخلفية توفر الايحاء بأنه فى عربة تتحرك · واذا أردنا أن نوضح أن الممثل يسير أمام هذه الشاشة الخلفية ، فيتم تركيب أرضية متحـركة treadmill تتحرك حركة عكسية على أرضية الاستديو ولكن خارج نطاق التصوير ، لكى يسير الممثل عليها · وستبدو حركة الممثل طبيعية على هذه الأرضية المتحركة ، بينما يظل هو فى وضعه داخل تكوين الصورة ·

١٩ – وغالبا ما تستخدم لقطات المتابعة لكى يظل التكوين ثابتا طوال مدة استمرار اللقطة · وعندما تتحرك آلة التصوير الى الوراء أمام ممثل يسير الى الأمام فانها تحافظ على نفس المسافة بينها وبينه ، بينما يتغير المنظر الخلفى باستمرار ·

٢٠ – غالبا ما تكون حركة السيارة التى يجلس بداخلها الممثلون مجرد ايحاء ·

توضح اللقطة التأسيسية أن هناك سيارة تنطلق فى الطريق ليلا · ثم نقطع بعد ذلك الى الممثلين بداخلها · ويتم تصوير هذه اللقطات داخل الاستديو لأسباب عملية واقتصادية · وليس من الضرورى أن نضع شاشة عرض خلفى وراء نموذج السيارة المستخدم · قد يكفى اسقاط بعض

الأضواء من جانب ثم من جانب آخر ، مما يوحى بالمرور عبر تقاطعات الطرق وعبر مناطق النور والظلال التى تتوفر فى أى طريق ليلا ، لكى يكتمل الايحاء بالحركة · واذا زودنا هذا المشهد بلقطة نرى فيها السيارة من الخارج وهى تسـير فى الطريق ، فاننا نكون بهذا قد دعمنا هذا الايحاء ·

● الدافع الدرامى القوى

لابد أن يكون هناك مبرر لتحريك آلة التصوير فى كل الأحوال · وعندما تتخذ قرارك باستخدام آلة تصوير متحركة ، فيجب أن يكون ذلك على أساس النتيجة المطلوبة · وهذه النتائج يجب أن تدعم وتسهم فى سرد القصة بدقة وبوضوح وبفاعلية ·

٢١

الحركة الاستعراضية لآلة التصوير

يمكن للقطة الاستعراضية panning أن تغطى الموضوع أفقيا أو ان تتابع شيئا يتحرك · وفى الحالة الثانية قد تتحرك آلة التصوير والموضوع باستمرار أو بشكل متقطع ·

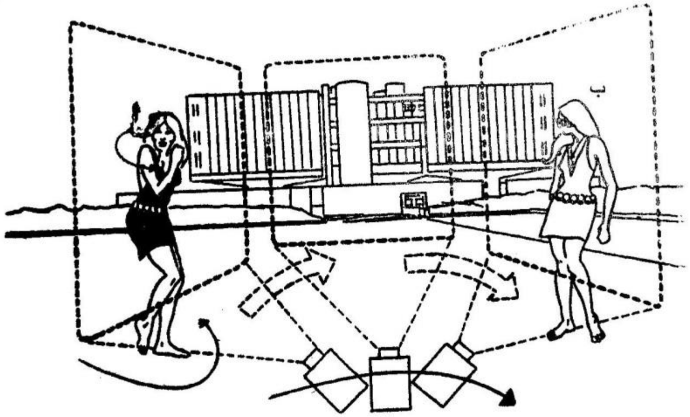
● التغطية الأفقية الاستعراضية

الحالة الأولى

تكشف الحركة الاستعراضية الأفقية المستمرة عن مجموعة من الأشياء الثابتة ، مثل الناس والآلات والأشياء والمناظر البعيدة · ولقطات التغطية الأفقية (بان) تغطى قطاعا عريضا قد يصل الى نصف دائرة بمعدل سرعة متوسطة للتغطية · (أما الدائرة الكاملة فمن الصعب تنفيذها كما انها لا تبدو طبيعية) · واذا كانت التغطية الأفقية سريعة جدا أو بطيئة جدا ، فانها تسيء الى الغرض من وراء تصويرها ، بأن تبقى أطول مما يجب على الموضوع الذى يلزم الاعلام عنه مرئيا ، أو أن تسرع عبره دون أن تتيح الوقت الكافى للالمام بتفاصيله · وغالبا ما تسبق هذه اللقطات أو تليها لقطة أخرى نرى فيها شخصا أو عدة أشخاص ينظرون حولهم · وهذه اللقطات الاستعراضية فى الواقع هى وجهة النظر الذاتية للشخص الموجود · أما اللقطات الاستعراضية التى تتحرك مسافة قصيرة فهى تلك التى تنتقل من مركز للاهتمام الى مركز آخر · واذا كان هناك مركزان للاهتمام فقط ، تقتصر اللقطة الاستعراضية الأفقية على مجرد الربط المرئى بين هذين الشيئين ·

الحالة الثانية

فى الحالة السابقة كان رد فعل الممثل وهو يبدأ فى مشاهدة ما حوله واضحا فى اللقطة التى تسبق اللقطة الاستعراضية (بان) · ولكن يمكننا أن ندمج الدافع مع رد الفعل فى اللقطة نفسها · وفى شكل ٣٣٦ تبدأ اللقطة وآلة التصوير تسجل الممثلة أ وهى تنظر الى يسارها · وتسمع صوتا من خارج مجال الصورة ، فتدير رأسها الى اليمين لتنظر ، وتبدأ



شكل ٣٣٦ عندما تستدير الممثلة أ يكون هذا دافعا لحركة التصوير الأفقية التى تكتشف فى نهايتها وجود الممثلة ب ، التى سببت رد الفعل عند أ ٠

آلة التصوير فى الحركة أفقيا الى ذلك الجانب ، مع اخراجها من الصورة ، والاستمرار فى الحركة حتى تصل آلة التصوير الى الممثلة **ب** التى لفتت انتباه الممثلة **أ** ٠

وهكذا جمعنا بين الفعل ورد الفعل فى لقطة واحدة ٠ ويمكن تطبيق نفس هذه الطريقة عندما يبدأ الممثل فى الانتقال الى منطقة جديدة من المنظر ٠ تبدأ اللقطة والممثل ثابت فى المنطقة الأولى ، وعندما يبدأ فى الحركة الى أحد الجوانب تتحرك آلة التصوير معه أفقيا ٠ ولكنها بدلا من أن تواصل الحركة معه ، فانها تسرع فى حركتها الأفقية لكى تصل الى المنطقة الثانية قبله ٠ وهكذا يوجه المتفرجون نظرهم الى المنطقة الثانية بما تحويه من مركز اهتمام (والذى قد يكون ثابتا أو متحركا ، وداخل تكوينه المرئى الخاص به) قبل أن يدخل الممثل مرة أخرى مجال التصوير ٠

● مشاهد المطاردة

الحالة الثالثة

غالبا ما تستخدم مشاهد المطاردة لقطات استعراضية أفقية متكررة لمتابعة المطارد والشخص الذى يطارده ، اما على انفراد أو لهما معا ٠ ويمكن استخدام عدة تجميعات من هذه اللقطات ٠ وتتضمن احدى هذه التنويعات تصوير لقطتين فيهما تحريك أفقى من نفس المكان ، قبل الانتقال الى موقع

آخر لتصوير لقطتين أفقيتين (بان) مرة أخرى من نفس المكان الجديد ٠ واليكم هذا المثال :

لقطة ١ : لقطة كاملة ٠ اثنان من رجال الفرســان يسرعان تجاهنا ٠ وتتحرك آلة التصوير أفقيا خلال نصف دائرة من اليمين الى اليسار ، ونراهما ٠

لقطة ٢ : لقطة كاملة ٠ نفس المكان ٠ أربعة من الهنود الحمر على خيولهم يقتربون بأقصى سرعة ٠ نتحرك أفقيــا معهم من اليمين الى اليسار ٠ انهم يتابعون الفارسين عن بعد ٠

ونتبع نفس الأسلوب فى وضع التصوير التالى ، حيث يدور الحدث فى أرض مختلفة ٠ اننا نقدم المطارد ومن يطارده فى لقطات مختلفة ٠

الحالة الرابعة

وهناك أسلوب آخر يعتمد على المونتاج المتوازى للمطارد ومن يطارده ، وهما يتحركان فى لقطات حركة أفقية منفردة تتحرك أفقيا بصفة مستمرة ٠ ويظهر فيها كل ممثل فى منتصف الصورة ، بينما تتحرك آلة التصوير أفقيا لتغطى نصف دائرة ٠

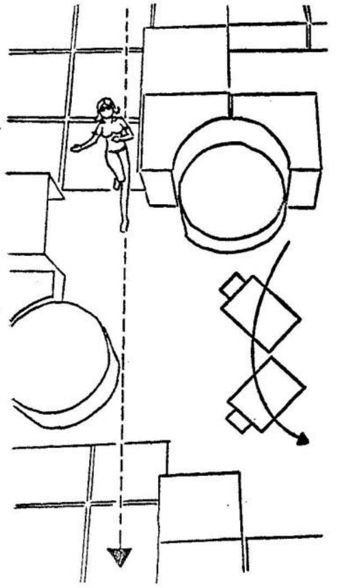
وفى الحالة السابقة كان مسار الممثل مماسا لحركة آلة التصوير (شكل ٣٣٧) ٠

أما فى حالتنا الجديدة ، فاننا نجعل الممثل يجرى فى مسار دائرى بحيث يظل على نفس البعد من آلة التصوير طوال الوقت ٠ واذا استخدمنا عدسة ذات بعد بؤرى طويل (تليفوتو) للتصوير من مسافة قريبة ، فان مجال الوضوح البؤرى سيكون محدودا جدا ، بحيث يبقى الممثلون فى مجال الوضوح ، بينما يصبح المستوى الأمامى والمستوى الخلفى ضبابيين غير واضحين (شكل ٣٣٨) ٠

ويساعدنا هذا على اخفاء حقيقة أن مسار الممثل لم يكن خطا مستقيما ٠ واذا كانت هناك عوائق موجودة من حين لآخر بين آلة التصوير والممثلين أثناء حركتهم ، فان التأثير الذى نحصل عليه فى هذه اللقطات الاستعراضية الأفقية يكون فعالا وقويا ، اذ نرى الممثلين من خلال تتابع بعض المناطق التى تخلو من العوائق ٠ أما اذا كانت هذه العوائق عبارة عن مجموعات من القضبان الرأسية ، كما فى حالة الأسوار ، فان التأثير الذى سنحصل عليه سيكون مزعجا للعين ٠ والأفضل فى هذه الحالة هو الأشكال غير المنتظمة ٠

الحالة الخامسة

نرى المطارد ومن يطارده بالتبادل فى منتصف الشاشة ، فى اللقطة

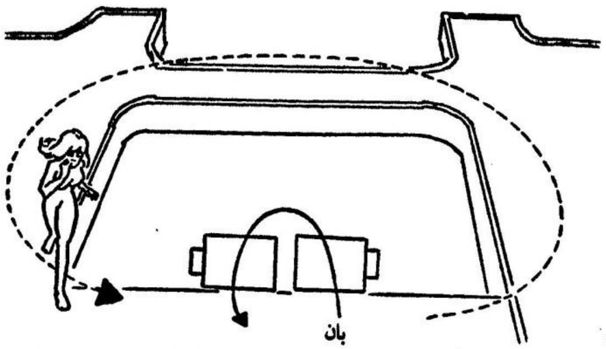


شكل ٣٣٧ تجرى الممثلة فى مســـار مماس للحركة الأفقيـــة لآلة التصوير ·

تلو الأخرى · واذا كان هناك خمسة أو ستة أشخاص ، بدلا من شخصين ، يجرون فى نفس الاتجاه ، فاننا نصور كلا منهم على انفراد بعدسة ذات بعد بؤرى طويل فى لقطة حركة أفقية (بان) أقصر فى مدتها ، وبذا نخلق التوتر بينما يحل كل ممثل محل الآخر فيما يبدو وكأنه لقطة استعراضية أفقية واحدة مستمرة ·

الحالة السادسة

يمكن تطبيق نفس هذا الأسلوب فى حالة رجل واحد يجرى · نراه فى لقطة قريبة (باستخدام عدسة ذات بعد بؤرى طويل) يتحرك خلف العوائق فى مسار دائرى حول آلة التصوير · واذا كنا فى كل مرة يحجب فيها العائق الأمامى الرؤية **بالكامل** أمام آلة التصوير ، نقطع الى اللقطة التالية ، والتى تبدأ بصورة محجوبة تماما ، فاننا نحصل على التأثير بأن المسار لا يمكن أن تغطيه آلة التصوير المتحركة دفعة واحدة ، وبأن كل هذه اللقطات التى تقطع كل منها اللقطة التى تسبقها ستبدو وكأنها لقطة واحدة متصلة ، لها طول ممتد وتتميز بدقة فيما تضمه كل صورة ·



شكل ٣٣٨ تجرى الممثلة فى مسار دائرى حول آلة التصوير وعلى مسافة ثابتة منها ، مما يسهل حركة الـ « بان » ·

ويجب ألا يزداد الاختلاف فى المسافة بين آلة التصوير وبين الشخص المتحرك عند كل قطع · واذا اختلفت هذه المسافة كثيرا بين اللقطة والتى تليها (خلال الفترة التى يتم فيها حجب الرؤية عن عدسة التصوير) ، فان اللقطات لن تبدو كلقطة واحدة مستمرة ، بل سنحصل عندئذ على نموذج يعتمد على الابتعاد عن الممثل ثم الاقتراب منه · وفى هذا أيضا تنويع مرئى مثير للاهتمام ·

أما اذا جعلنا المناظر الخلفية والاضاءة تختلف من كل لقطة حركة أفقية الى اللقطة التى تليها ، وفعلنا نفس الشىء مع الأزياء أيضا ، فان هذا سيدل على مرور الزمن ·

الحالة السابعة

لقد استخدم **أكيرا كيروساوا** ، ذلك المخرج اليابانى المتمكن من اللغة السينمائيـــة ، كل التأثيرات الســـابقة بوفرة فى أفلامه · ولكنه أدخل تحسينات واضحة على الأساليب غير المتقنة لتبادل لقطات التحريك الأفقى (بان) فى حالة تغطية مشاهد المطاردة ، وذلك بأنه كان يقطع من لقطة متحركة أفقيا للشخص الذى يقوم بالمطاردة الى لقطة ثابتة للشخص المقصود من المطاردة ، وبهذا يخلق تباينا مرئيا يتناسب تماما مع عنف المشهد ·

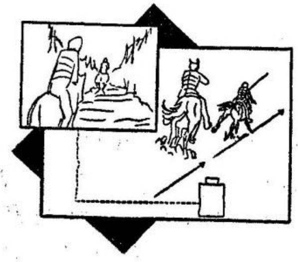
وكما سنرى من المثال التالى ، فان كيروساوا لم يكتف بتباين اللقطات البسيط كما سبق وصفه ، بل أضاف اليه تحسينات بأن أدخل عليـــه تنويعا بارعا فى النصف الثانى من المشهد · وبذا زادت قيمة معالجته المرئية للمشهد ·

ويضم فيلمه « **القلعة المخفية** » (١٩٥٨) مشهدا مشهورا يطارد فيه

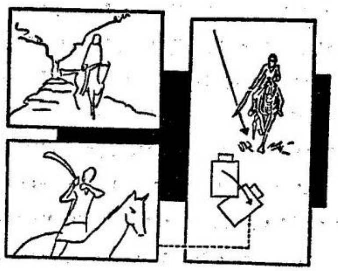
الممثل **توشيرو ميفون** وهو على صهوة جواده ، جنديين مسلحين بالرماح هربا بحصانيهما • ويأخذ الحدث مجراه فى طريق ضيق يمر خلال غابة كثيفة •

ونقتطف هنا جزءا من المشهد يوضح أسلوب التركيب الذى استخدمه كيروساوا :

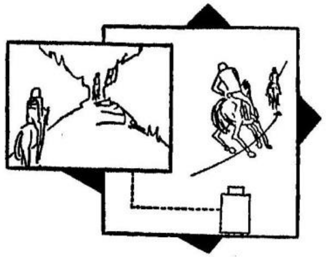
اللقطة ١ الجندى الأول فى منتصف الشـاشة يمتطى جواده مبتعدا عنا • ويدخل الجندى الثانى فى الصورة من يسارها ويبتعد أيضا • وآلة التصـوير فى وضع ثابت ، وتتم الحركة من اليسار الى المنتصف •



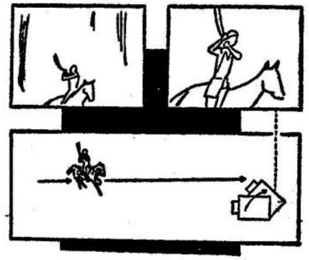
اللقطة ٢ يتحرك ميفون على حصـانه نحونا من اليسار الى اليمين • وتحافظ هذه اللقطة المتحركة أفقيـا على بقائه فى منتصف الشاشة ، مع بقاء المنظر الخلفى خارج الوضوح البؤرى ، وبقاء المقدمة خاوية • ويرفع ميفون سيفه • وتغطى الحركة الأفقية هنا زاوية قائمة فقط •



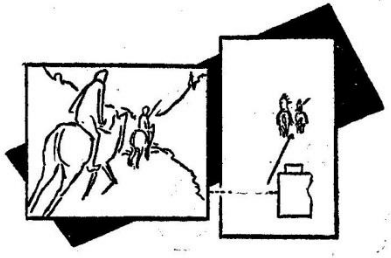
اللقطة ٣ يدخل الجنديان اللقطة من اليسار ممتطيين حصـانيهما تجاه منتصف الشاشة ، مبتعدين عنا • وينظران وراءهما من فوق كتفيهما • آلة التصوير ثابتة فى مكانها •



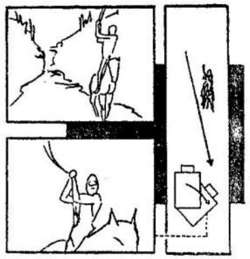
اللقطة ٤ نرى ميفون على ظهر حصانه فى لقطة متوسطة (أعلى من ركبتى الحصان الأماميتين) • ميفون يمسك سيفه عاليا ، ويقف على الركاب • حركة تصوير أفقية من اليسار الى اليمين (فى حدود ٩٠° درجة) •



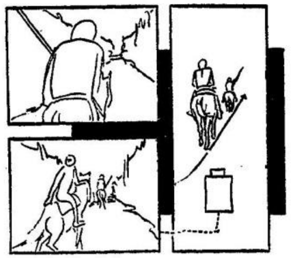
اللقطة ٥ آلة التصوير ثابتة • الجندى الأول فى منتصف الشاشة فى لقطة كاملة • يبتعد عنا على حصانه وينظر الى الوراء من فوق كتفه • يدخل الجندى الثانى الصورة من اليسار ، وعندما يصل الى منتصف الشاشة فى لقطة متوسطة نقطع الى ...



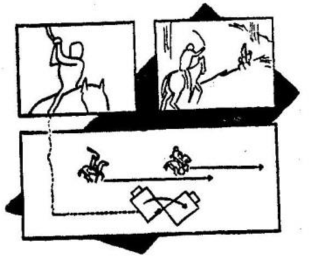
اللقطة ٦ أشجار ضخمة فى المستوى الخلفى · يتجه ميفون على حصانه نحونا من اليسار الى اليمين · التحريك الأفقى لآلة التصوير حوالى زاوية قائمة ·



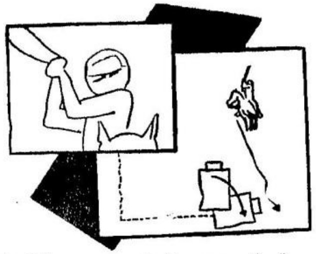
اللقطة ٧ آلة التصـــوير ثابتة ومتجهة الى أســـفل · الجندى الأول (فى المنتصف) يتحرك مبتعدا · الجندى الثانى يدخل من اليسار ، وعندما يصل الى المنتصف نقطع الى ···



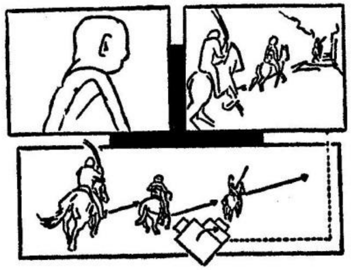
اللقطة ٨ تحريك أفقى لآلة التصوير (بان) من اليسار الى اليمين · ميفون فى لقطة متوسطة يمر أمام آلة التصـوير ، نراه من الأمام ثم يمر بجوارنا ثم نراه من خلفه وهو يطارد الجندى الثانى · يصل التحريك الأفقى الى حوالى نصف دائرة ·



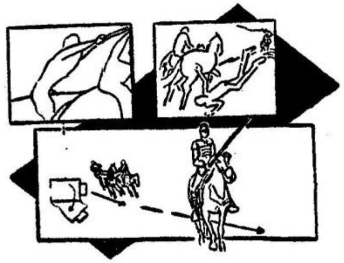
اللقطة ٩ ميفون فى لقطة متوسطة · انه يمتطى جواده من اليسار الى اليمين · التحريك الأفقى فى حدود زاوية قائمة ·



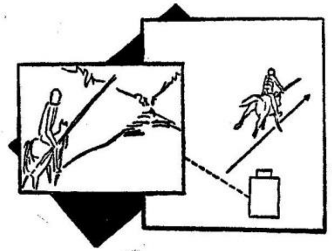
اللقطة ١٠ لقطة قريبة للجندى الثانى · حركة أفقية الى اليمين لنراه يبتعد · ونرى الجندى الأول فى المستوى الخلفى · يدخل ميفون من اليسار ويلحق بالجندى الثانى · ويبدأ فى الضرب بسيفه الى أسفل · قطع على ضربة السيف · (بان فى حدود زاوية قائمة) ·



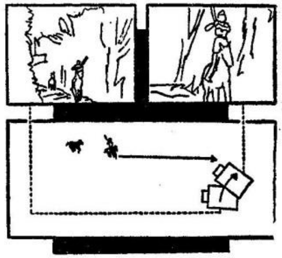
اللقطة ١١ لقطة من أسفل · بان من اليسار الى اليمين · الجندى الثانى فى يمين المستوى الأمامى · ميفون الى اليسار ينهى ضربة سيفه · يبدأ الجندى الثانى فى السقوط أثناء حركة التصوير الأفقية (بان) · وفى نهاية سقوطه يصطدم بالأرض مثيرا سحابة من الغبـار · نلمح الجندى الأول فى يمين المستوى الخلفى · وعندما يتخطى ميفون والحصان الآخر بدون الجندى منتصف الشاشة نقطع الى ···



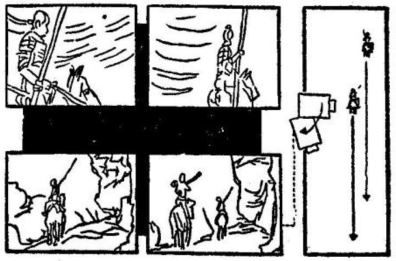
اللقطة ١٢ لقطة من أسفل • ثابتة • الجندى الأول يتحرك من اليسار الى المنتصف ، وينظر خلفه من فوق كتفه أثنـــاء ابتعاده • وبمجرد أن يصل الى منتصف الشاشة ، نقطع الى ٠٠٠



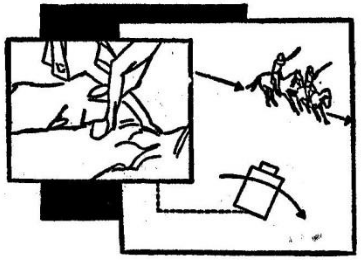
اللقطة ١٣ ميفون فى المنتصف ، لقطة كاملة ، يتجه الى اليمين • ونرى الى اليسار الحصان بدون جندى يجرى وراءه • تحريك آلة التصوير الى اليمين ٩٠° درجة • اللقطة من أسفل •



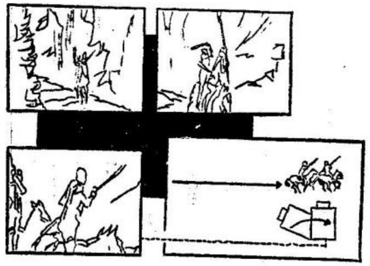
اللقطة ١٤ لقطة من أسفل • بان من اليسار الى اليمين • تبدأ اللقطه بلقطة متوسطة للجندى الأول وهو يغادر الشاشة من يمينها • ويدخل ميفون من اليسار • يستدير الجندى الأول على سرجه مستعدا برمحه ليقاوم الهجوم • تتوقف آلة التصـــوير عن حركتها الأفقية ونرى كيف يبتعد الاثنان على الطريق •



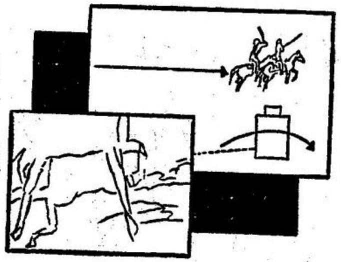
اللقطة ١٥ لقطة من أسفل • بان من اليسار الى اليمين يتتبع سيقان الجوادين [illegible] • ويغطى هذا التحريك (بان) السريع نصف دائرة •



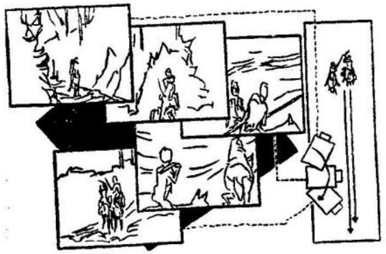
اللقطة ١٦ كلا الفارسين الآن فى منتصف الشاشة فى لقطة كاملة • ميفون ، من الخلف ، يوجه عدة ضربات بسيفه يتفاداهـــا الجندى الأول برمحه • التحريك يغطى زاوية قائمة •



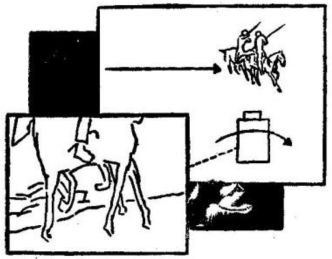
اللقطة ١٧ لقطة من أسفل • تحريك لآلة التصوير فى نصف دائرة لمتابعة سيقان الجوادين وهما يتحركان من اليسار الى اليمين • تضم هذه اللقطة ٢٤ صورة فقط (أى أن مدتها ثانية واحدة) •



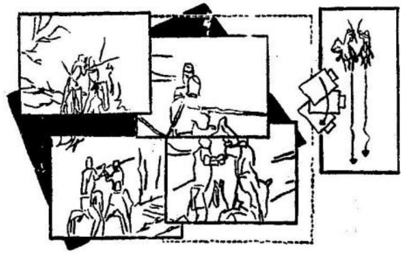
اللقطة ١٨ كلا الفارسين يتحركان نحونا فى منتصف الشاشة ويعبرانها الى المستوى الخلفى أثناء تحريك آلة التصوير فى نصف دائرة • الرجلان يتبادلان الضربات •



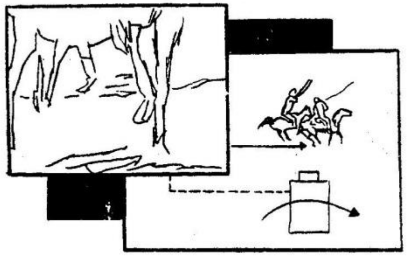
اللقطة ١٩ لقطة من أسفل • تحريك أفقى (بان) فى نصف دائرة ، من اليسار الى اليمين ، لمتابعة أرجل الحصانين وهما يجريان أمام آلة التصوير • تتكون هذه اللقطة من ٢٩ صورة فقط •



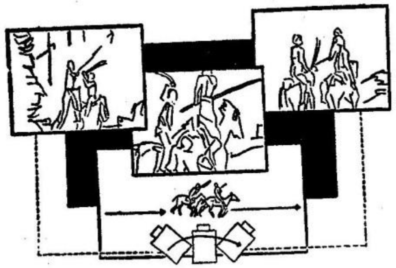
اللقطة ٢٠ لقطة متوسطة لكلا الرجلين (تحدد الحيز من ركب الحصانين وما يعلوها) • يجرى الحصانان جنبا الى جنب • ويتبادل الرجلان الضربات ، ويظهرهما التحريك الأفقى لآلة التصوير وهما يقتربان منا ، ثم نقطع بمجرد أن يصبح ظهراهما تجاهنا •



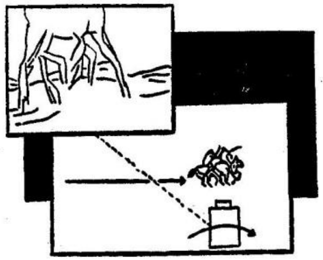
اللقطة ٢١ لقطة من أسفل • تحريك أفقى فى نصف دائرة من اليسار الى اليمين ، لمتابعة أرجل الحصانين وهما يجريان (٢٧ صورة) •



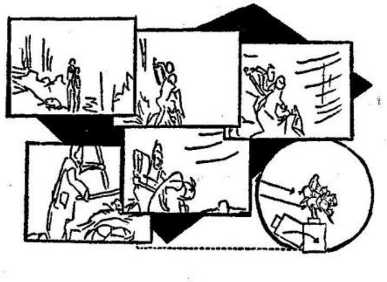
اللقطة ٢٢ آلة التصوير مرتفعة • الحصانان بجانب بعضهما • ما زال الرجلان يتعاركان • تحريك أفقى محدود من اليسار الى اليمين •



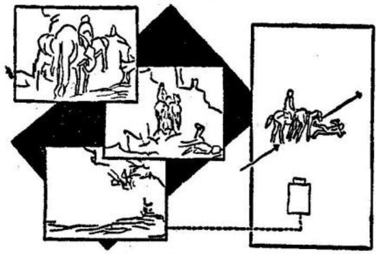
اللقطة ٢٣ لقطة من أسفل • تحريك أفقى (بان) من اليسار الى اليمين لمتابعة أرجل الحصانين وهما يجريان (٢٥ صورة) •



اللقطة ٢٤ لقطة كاملة • الرجلان فى منتصف الشاشة • تحريك أفقى من اليسار الى اليمين خلال زاوية قائمة • وعندما يصل الرجلان الى لقطة قريبة لهما ، يطعن ميفون الجندى الأول فى ظهره • وعند نهاية التحريك الأفقى يبدأ الجندى فى السقوط الى الأمام خارج اللقطة من يمينها •



اللقطة ٢٥ لقطة من أسفل • آلة التصوير ثابتة • يدخل الحصانان فى اللقطة قريبا من آلة التصوير بينما يقع الجندى الجريح فى المستوى الأمامى • ويتحرك ميفون والحصانان الى المستوى الخلفى • ثم يستدير ميفون الى اليسار ويختفى بين الشجيرات •



ان الأسلوب الذى اتبعه كيروساوا فى هذا المشهد بسيط وقوى فى تأثيره • ان اللقطات ١ و ٣ و ٥ و ٧ توضح الجنديين الهاربين وهما **يتحركان مبتعدين** • وتأخذ حركتهما مكانها على الجانب الأيسر من الشاشة فقط ، ويتم تصويرهما من أوضاع تصوير ثابتة • أما الذى يطاردهما ، وهو توشيرو ميفون ، فنراه فى لقطات ٢ و ٤ و ٦ **يتحرك الى الأمام** فى تحريك أفقى لآلة التصوير (بان) خلال زاوية قائمة ، من اليسار الى المنتصف • وبعد أن أسس المخرج الايقاع القوى لهذه المطاردة بهذه الطريقة

يتخلص من الجندى الأول فى اروع اللقطات •

واللقطات من ٨ الى ١١ .... جل ليف يصل ميفون الى غريمه هذا ويقتله • وتؤسس اللقطة ٨ المسافة بين الرجلين ، ثم توضح اللقطة ٩ كيف يزداد ميفون قربا من غريمه • ثم توضح اللقطتان ١٠ و ١١ موت هذا الجندى •

واللقطة التأسيسية رقم ٨ عبارة عن تحريك أفقى لآلة التصوير فى نصف دائرة ، واللقطة ٩ مجرد تحريك فى زاوية قائمة من اليسار الى اليمين نرى فيها ميفون • واللقطتان ١٠ و ١١ تتحركان من المنتصف الى اليمين ، وهناك قطع على ضربة سيف ميفون الى أسفل • وفى اللقطة ١٢ (وآلة التصوير ثابتة) نعيد تأسيس وجود الجندى المتبقى • انه يتحرك فى الجزء الأيسر من الشاشة • وتوضح اللقطة ١٣ ميفون وهو يسبق الحصان الذى قتل راكبه لتوه • وفى اللقطة ١٤ يصل ميفون الى غريمه التالى • واللقطتان ١٣ و ١٤ لقطتا تحريك خلال زاوية قائمة ، ولكن التحريك فى الأولى منهما من اليسار الى المنتصف وفى الثانية من المنتصف الى اليمين •

والآن ، يغير كيروساوا خطته المرئية • انه يقطع بين لقطات الرجلين على حصانيهما وهما يتبادلان الضربات ، بلقطات قريبة لأرجل الحصانين وهما يجريان جنبا الى جنب • واللقطات ١٥ و ١٧ و ١٩ و ٢١ و ٢٣ توضح تحريكا أفقيا سريعا لأرجل الحصانين وهما يجريان على الطريق • وتستمر كل لقطة منها حوالى ثانية واحدة على الشاشة (كل ثانية تضم ٢٤ صورة بالضبط) • أما اللقطات ١٦ و ١٨ و ٢٠ و ٢٢ فتوضح الرجلين وهما يتعاركان • وباستثناء اللقطة الأولى منها (وهى تحريك أفقى خلال زاوية قائمة) فكلها تضم تحريكا أفقيا خلال نصف دائرة • واحداها وهى اللقطة ١٨ عبارة عن بان عريض طويل ، بينما اللقطتان ٢٠ و ٢٢ عبارة عن بان قريب سريع • ويحتاج المخرج بعد ذلك الى لقطتين اثنتين فقط لكى ينهى المشهد • اللقطة ٢٤ توضح كيف يطعن ميفون غريمه فى تحريك أفقى من اليسار الى المنتصف خلال زاوية قائمة • ويبدأ الجندى الجريح فى السقوط •

واللقطة الأخيرة من المشهد (ثابتة ومن أسفل) توضح الحصانين وهما يدخلان الصورة قريبا من آلة التصوير ، والجندى وهو يسقط فى المستوى الأمامى • ويستمر ميفون والحصان بدون راكبه على الطريق مبتعدين •

ويعتبر بناء هذا المشهد نموذجا فى الاقتصاد • لقد استبعد كيروساوا كل التفاصيل التى لا ارتباط لها • فمثلا ، لا تقوم اللقطة ١٢ بمهمة اعادة تأسيس مكان الجندى المستبعد فقط ، بل هى أيضا تحجب تقدم ميفون

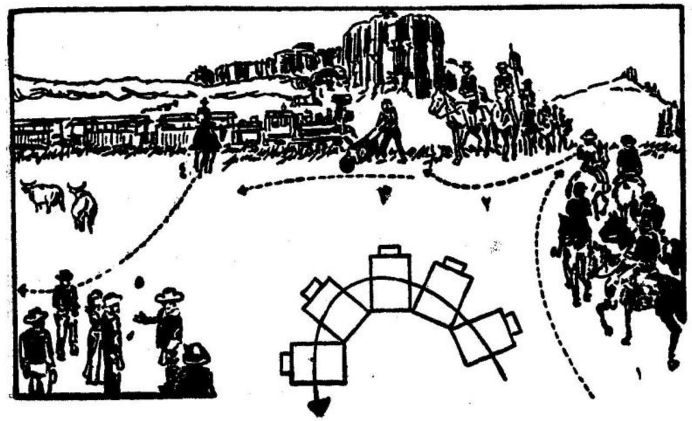
على الطريق والذى سنراه فى اللقطة التالية وقد تقدم كثيرا عن الحصان بدون راكب . وفى اللقطة ١٤ يلحق ميفون بغريمه الآخر . ومن بين هذه اللقطات الخمس والعشرين ، ست لقطات فقط تستخدم آلة تصوير ثابتة ، بينما اللقطات التسع عشرة الباقية تستخدم آلة تصوير تتحرك أفقيا (بان) .

● التحريك الأفقى المتقطع

الحالة الثامنة

يمكن تغطية أى نشاط متقطع لمجموعات مختلفة بواسطة لقطة تحريك أفقى (بان) مستمرة (شكل ٣٤٠) .

مجموعة من الجنود يتحركون فى صفين (١) من اليمين الى اليسار . وتبدأ آلة التصوير فى التحرك أفقيا معهم . وبينما يبتعدون يلتقون بمجموعة أخرى من الجنود تراقب وتستدير الى اليسار (٢) . وتتابعهم آلة التصوير . ويتوقف الجنود أمام جناينى (٣) يدفع أمامه عربة صغيرة بعجلة واحدة . وتتابعه آلة التصوير . ويتوقف الجناينى عندما يمر أمامه رجل ممتطيا جواده (٤) . وتتحرك آلة التصوير مع هذا الفارس . وعندما يخرج هذا الفارس من يسار الشاشة تتوقف آلة التصوير على المستوى الأمامى تجاهها .



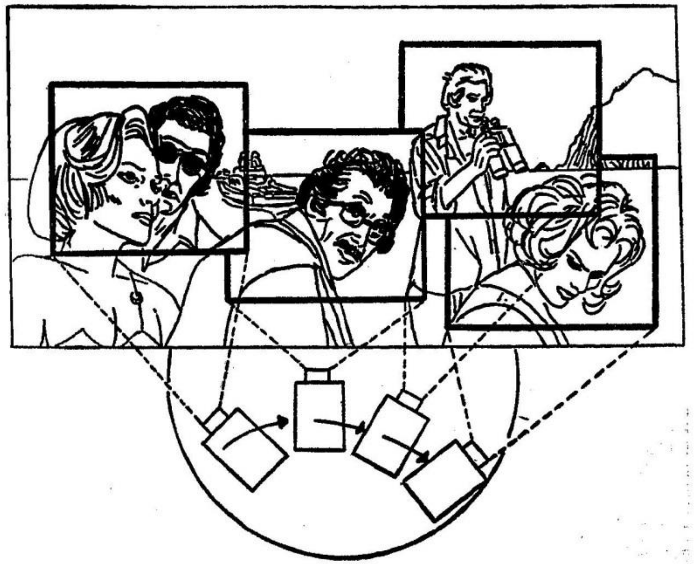
شكل ٣٤٠ تحريك أفقى متواصل لتغطية أحداث متداخلة من عدة مجموعات تتحرك حول آلة التصوير فى نفس الاتجاه العام .

وكانت حركة آلة التصوير بطيئة ولكنها مستمرة طوال الوقت . وكانت نهاية اللقطة ثابتة . ولقد أعطت الحركات المتداخلة المتقطعة احساسا بالمكان ، بينما تم فى النهاية تقديم الشخصيتين الرئيسيتين (٥) بطريقة طبيعية كجزء من هذه المجموعات كلها .

الحالة التاسعة

اذا كانت لقطة تحريك آلة التصوير أفقيا (بان) تغطى عدة نقط مثيرة للاهتمام خلال حركتها ، فمن الأصوب أن ندبر عدة وقفات خلال هذه الحركة ، حتى نتيح للمتفرجين فرصة أفضل لمشاهدتها (شكل ٣٤١) .

الممثلون هنا مكلفون بأعمال يؤدونها تتفق مع الموقف وتتم مع نقل الحركة الى الممثل التالى أو المجموعة التالية مما يبرر تحريك آلة التصوير . وهكذا تبدو النتيجة طبيعية على الشاشة . ان تتابع عدد من لقطات بان قصيرة تتوقف عند أشياء ثابتة يحتاج الى تبرير درامى قوى ، أكثر مما اذا كان الممثلون أنفسهم يوضحون الدافع بفضل ما يقدمونه من أعمال عندما



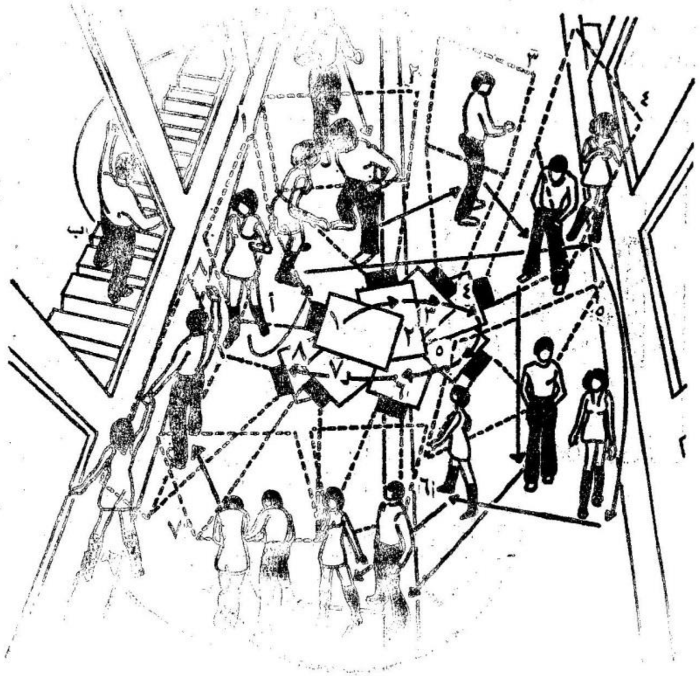
شكل ٣٤١ الممثلون ثابتون ، وتتحرك آلة التصوير أفقيا على دفعات من ممثل الى آخر .

تتوقف عندهم آلة التصوير • وفى هذه الحالة الثانية تكون حركة آلة التصوير مكملة لحركة الممثلين •

● التحريك الأفقى خلال دائرة كاملة

الحالة العاشرة

لا داعى لتقديم لقطات تتحرك فيها آلة التصوير أفقيا خلال زوايا تقاس بالدرجات لمجرد تغطية ممثلين ثابتين • ان الممثلين الذين يتحركون داخل الدائرة ، كل فى دوره ، وتتابعهم آلة التصوير خلال تحركاتهم الى مواقعهم الجديدة ، يبررون تغطية حركة آلة التصوير فى دائرة كاملة لتسجيل المنظر كله • لقد استخدم المخرج الايطالى **مايكلانجلو انتونيونى** مثل هذا الوضع فى فيلمه « **مذكرات حب** » (١٩٥٠) • ويقدم شكل



شكل ٣٤٢ تحريك أفقى خلال ٣٦٠ درجة فى فيلم مايكلانجلو انتونيونى « مذكرات حب » • وتستمر هذه اللقطة بطول ١٣٢ مترا من الشريط (حوالى ٥ دقائق) وتدور أحداثها فوق كوبرى •

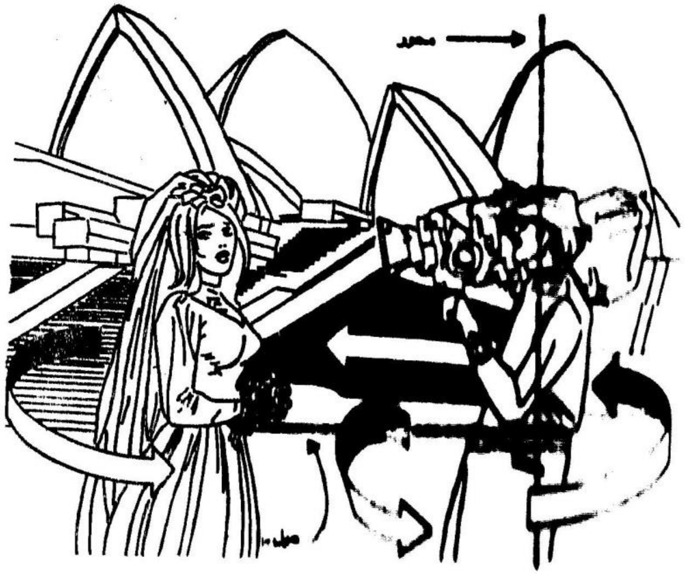
٣٤٢ رسما توضيحيا للتحركات التى تم تنفيذها فى هذه اللقطة •

وكان المنظر فى منتصف كوبرى ، واعتمد فى أدائه على الشخصيتين الرئيسيتين • أما الوقفات المتعددة فقد أكسبت اللقطة ايقاعها بشكل متكامل ، بحيث أصبح الأمر يحتاج الى التفات غير عادى لكى تلحظ أن آلة التصوير قد تحركت أفقيا خلال دائرة كاملة •

ولابد لمثل هذه اللقطة من تخطيط تحركات مؤثرة أمام آلة التصوير حتى تنجح فى مهمتها •

الحالة الحادية عشرة

واحيانا نستخدم لقطة أفقية دائرية سريعة لتغطية رقصة ثنائية ، وكأنها مأخوذة من وجهة نظر أحد الراقصين • ويظل الشريك فى الرقصة فى [illegible] الأمامى طوال الوقت ، أما فى الخلف فنرى المنظر وهو يلف حولنا [illegible] • والطريقة المتبعة لتنفيذ هذه اللقطة هى أن نربط المصور والممثل [illegible] حول وسط كل منهما • ويضمن لنا هذا بعض الدقة فى [illegible] الصورة أثناء دوران الممثل أو الممثلة حول المصور •

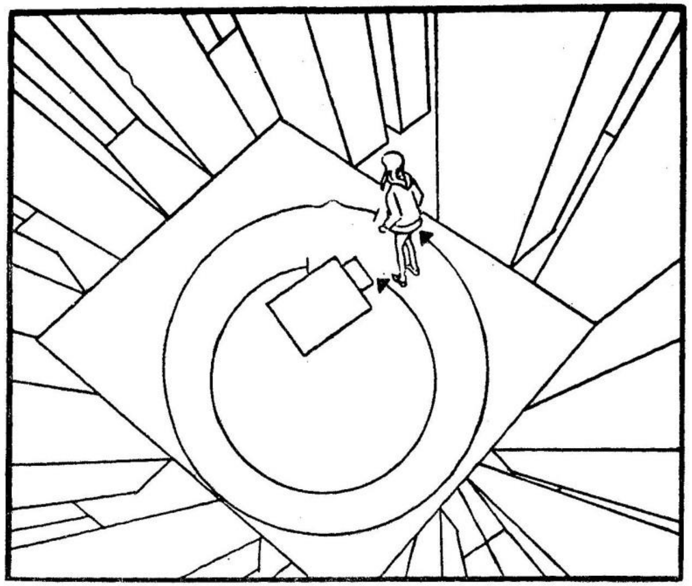


شكل ٣٤٣ [illegible] بين الممثل وآلة المصور فى لقطة [illegible]

ويجب الاقلال من استخدام هذا النوع من اللقطات ، ما لم يكن هناك دافع درامى قوى وراء استخدامه • انها مجرد حركة بهلوانية من استخدامات آلة التصوير ، وقد سبق استخدامها أكثر مما يلزم •

الحالة الثانية عشرة

اذا سار الممثل ببطء فى مسار دائرى وكانت آلة التصوير تتابعه فى حركة أفقية ، فانها تغطى كل الخلفية المحيطة به ، مع المحافظة على ظهور الممثل فى المستوى الأمامى وفى نفس الجانب من الشاشة • واذا كان هناك زحام من الناس فى المستوى الخلفى ، فان فكرة أن الممثل محوط من كل جانب سيتم التعبير عنها جيدا (شكل ٣٤٤) • نذكر هنا الممثل **هارى أندروز** فى مشهد الاضراب فى السجن فى فيلم المخرج **سيدنى لوميت** « **التل** » (١٩٦٥) والممثل **بيرت لانكستر** ومجموعته وقد أحاط بهم المكسيكيون من كل جانب فى فيلم المخرج **روبرت الدريتش** « **فيراكروز** » (١٩٥٤) ، وهما فيلمان تم فيهما تطبيق الأسلوب المذكور هنا بتأثير فعال تماما •



شكل ٣٤٤ تحريك دائرى لآلة التصوير مع بقاء الممثل في المستوي الامامي طوال اللقطة •

● التحريك الأفقى السريع

الحالة الثالثة عشرة

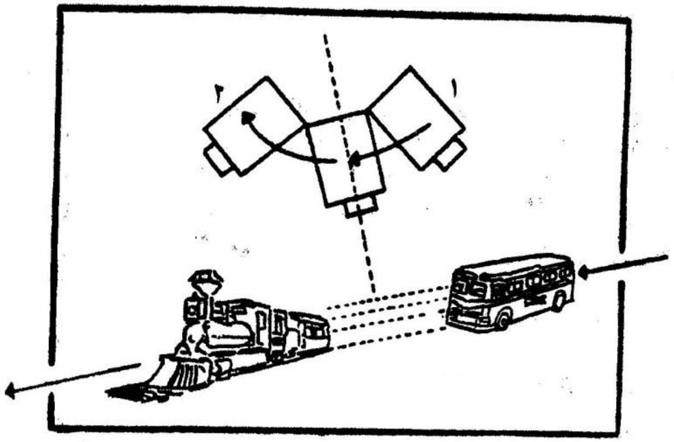
ان التحريك الأفقى الدائرى السريع جدا لآلة التصـــوير يسمى « **بان غير واضـــح** » Swish pan • انه يربـــط بين نقطتين مثيرتين للاهتمام ويقدم صورة غير واضحة للمنظر الموجود بينهما • وهو يستخدم أيضا للربط بين منظرين متجاورين • ففى نهاية اللقطة الأولى يبدأ تحريك أفقى سريع جدا • وفى بداية اللقطة الثانية يتم تحريك أفقى بنفس السرعة ثم يتوقف ليكشف عن المنظر الجديد • واذا ضممنا هذين الجزءين غير الواضحين من اللقطتين ، فاننا نحصل على وسيلة سريعة للربط بين هذين المنظرين •

وفى أيامنا هذه ، يستخدم بعض المخرجين جزءا غير واضـــح من التحريك الأفقى السريع جدا ليضعه بين لقطتين ثابتتين ، لكى يحصل على نفس التأثير • (الجزء غير الواضح هنا لا علاقة له بأى من المنظرين) • وبمثل هذا ال « بان » يتم التعبير عن التغيير فى الزمان أو المكان •

ولقد استخدم المخرج **ديفيد لين** فى فيلمه « **دكتور زيفاجو** » (١٩٦٦) بان غير واضح ليربط بين جزءين مختلفين من نفس المنظر • كوماروفسكى ولارا يرقصان • وتنتهى الموسيقا ويتوقف الراقصان وهما على أرضية الرقص • بان غير واضح الى اليمين ونرى كوماروفسكى يســـاعد لارا لتجلس الى مائدة فى نهاية أرضية الرقص • لقد استخدم البان غير الواضح ليحذف سيرهما عبر القاعة والذى لم يكن ليضيف شيئا للمشهد ، بل ربما تسبب فى بطء ايقاعه • وهكذا ربط البان غير الواضح بين جزءين من نفس المنظر للتخلص من وقت ميت •

الحالة الرابعة عشرة

ويمكن استخدام ال بان السريع جدا غير الواضح للربط مرئيا بين عربتين مختلفتين تماما ، تعبيرا عن فكرة أن بعض الوقت قد مضى ، وأن الممثل يسافر الآن فى زمان ومكان مختلفين • ويستخدم المخرج **ريتشارد بروكس** فى فيلمه « **مع سبق الاصرار** » (١٩٦٧) هذا التأثير • نرى أتوبيسا يقترب • وتبدأ آلة التصوير بحركة أفقية الى اليمين مع اتجاه الأتوبيس • وعندما يمر عن قرب أمام آلة التصوير وهى تتحرك أفقيا ، نحصل على بان سريع غير واضح لجسم الأتوبيس • وهنا يتم القطع • وتبدأ اللقطة التالية بحركة سريعة غير واضـــحة لقطار يمر أمام آلة التصوير • وهى تتحرك أفقيا فى نفس الاتجاه كما فى اللقطة السابقة ، ثم تتوقف لنري القطار وهو يبتعد عنا (شكل ٣٤٥) •



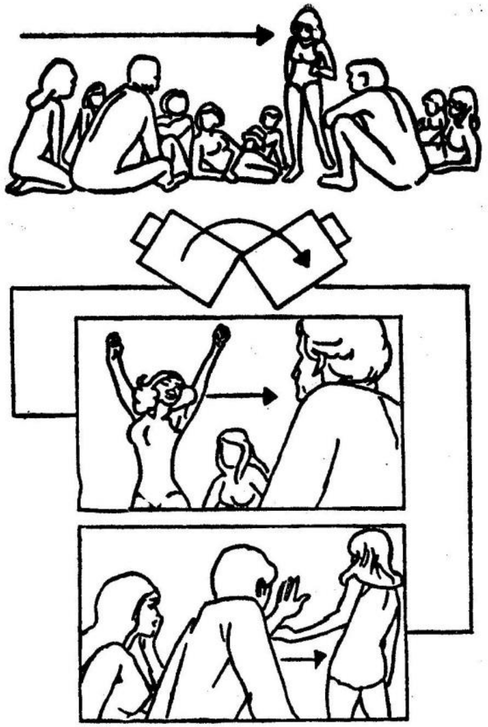
شكل ٣٤٥ استخدام البان السريع جدا غير الواضح فى فيلم « مع سبق الاصرار » للربط بين سيارة أتوبيس وقطار يتحركان فى نفس الاتجاه عبر الشاشة ٠

الحالة الخامسة عشرة

قد يستخدم ال بان السريع غير الواضح فى منتصف احدى اللقطات خلال مشهد مطاردة ٠ تبدأ اللقطة وهى توضح أن الممثل **أ** يجرى من اليسار الى اليمين ٠ وتتحرك آلة التصوير أفقيا معه خلال نصف دائرة ٠ **وفجأة** تتحرك آلة التصوير أفقيا الى اليسار فى حركة سريعة غير واضحة ، لكى تظهر الممثل **ب** الذى يطارده وهو يدخل فى مجال التصوير ٠ وتعود آلة التصوير الآن لتتحرك أفقيا مع الممثل الجديد ، الى اليمين مرة أخرى ، لتتابعه بالسرعة العادية حتى يخرج من اللقطة ٠

الحالة السادسة عشرة

قد تبدأ أحيانا الحركة الأفقية لآلة التصوير مع الممثل الرئيسى وهو فى أحد جانبى الشاشة لتنتهى به وقد أصبح فى الجانب الآخر ٠ ويعنى هذا أن آلة التصوير تتحرك أفقيا أسرع مما يتحرك الممثل الذى تتابعه ٠ وقد يتطلب الأمر هذا للمحافظة على حسن تكوين اللقطة فى كلا الطرفين وآلة التصوير ثابتة (شكل ٣٤٦) ٠ ونلجأ الى هذا الحل أيضا لكى نمنح للممثل حيزا كافيا من الشاشة أمامه ، لكى يخرج منها عندما تتوقف آلة التصوير عن الحركة الأفقية ٠



شكل ٣٤٦ حركة آلة التصوير أسرع من حركة الممثلة بحيث نراها فى نهاية اللقطة فى الجانب الآخر من الشاشة ٠

● فى اتجاهين

الحالة السابعة عشرة

قد تتحرك آلة التصوير أفقيا فى اتجاهين متضادين فى نفس اللقطة ، بشرط أن تتوفر بينهما فترة توقف ٠ اليكم مثالا بسيطا ٠ الممثلان **أ و ب** يقفان معا ٠ ويسير الممثل **أ** الى اليمين ويتوقف ، وتتابعه آلة التصوير فى حركته هذه الى اليمين ليصبح وحده على الشاشة ٠ وبعد لحظة يعود الممثل **أ** الى **ب** ٠ وتتحرك آلة التصوير الآن معه مرة أخرى الى اليسار لتضم كلا الممثلين ٠

● تحريك آلة التصوير رأسيا

يعرف التحريك الاستعراضى (البانورامى) الرأسى بأنه « تلت »

tilt • ولا يستخدم التحريك الرأسى كثيرا مثل التحريك الأفقى • والتحريك الرأسى ، الى أعلى أو الى أسفل ، أسهل فى تنفيذه بصفة عامة ، لأنه يستخدم فقط لتغطية الحركة الرأسية لمثل أو لشىء ما •

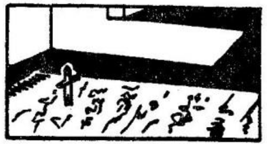
الحالة الثامنة عشرة

يمكن للتحريك الرأسى المستمر (تلت) أن يربط بين عدة نقط مختلفة مثيرة للاهتمام موجودة احداها فوق الأخرى • والمعتاد أن تتحرك آلة التصوير رأسيا ببطء حتى تعطى المتفرجين الفرصة لكى يتقبلوا بسهولة ما يحدث من تغيير • واليكم هذا المثال : الوقت مساء • والألعاب النارية تنفجر فى سماء قاتمة • وعند نهايتها تبدأ آلة التصوير فى الحركة الرأسية الى أسفل ، فتمر على مجموعة من الموسيقيين الموجودين على سطح أحد المنازل ، والذين يبدءون فى عزف مقطوعة مرحة• وتستمر آلة التصوير فى حركتها الى أسفل لنرى حوشا داخليا مفتوحا (باسيو) ، وقد ازدحم بالمدعوين وهم فى ملابس السهرة متجمعين حول موائد ممتدة لوليمة فاخرة ، والخدم يحضرون أطباق الطعام •

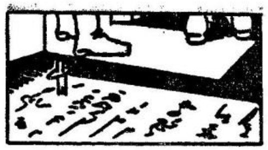
وتستمر آلة التصوير الى أسفل أيضا لنرى تورتة ضخمة على مائدة فى المستوى الأمامى ، مكتوبا عليها « الى تيش » •

الحالة التاسعة عشرة

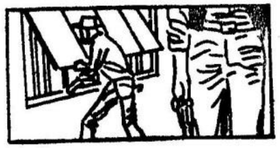
تساعد الحركة الرأسية (تلت) غير المستمرة فى الربط بين مراكز الاهتمام المرتبة رأسيا ، وان كان الممثلون ، أو الأشياء ، الذين يبررون هذه التغطية قد لا يضطرون للحركة فى اتجاه رأسى ، كما أوضح المثال التالى المأخوذ من فيلم **جون هيوستون « الذى لا يمكن الصفح عنه » (١٩٥٩)** والمرسوم هنا • ينفتح باب ويلقى مستطيلا من الضوء على أرضية الغرفة • نرى فى المستوى الأمامى فروة حيوان مطلية ، ممدودة على الأرضية •



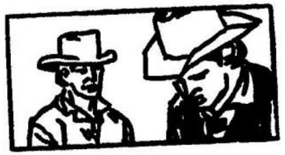
يدخل حذاءا رجلين الى الغرفة من خلال الباب ، ويتوقف الحذاءان أمام الفروة •



ويتجه الشخص الموجود الى اليسار بعيدا الى المستوى الخلفى • وتتحرك آلة التصوير رأسيا لتتابعه • ويفتح نافذة ويدخل مزيد من الضوء • ويستدير الممثل الموجود فى اليمين ليواجهنا • نرى الجزء الأوسط من جسمه ومسدسا فى يده اليمنى •



ويعود الممثل الموجود فى اليسار ثانية الى المستوى الأمامى • وتتحرك آلة التصوير رأسيا الى أعلى مرة ثانية لتضم وجهى الرجلين • انهما يوجهان نظريهما الى الفروة (الموجودة خارج الشاشة حاليا) •



ينحنى الممثل الموجود فى اليمين الى أسفل ليخرج من الشاشة ليلتقط الفروة ثم يعود للظهور من أسفل ممسكا بها •

يستدير الممثلان الآن ويتحركان بعيدا الى مائدة فى المستوى الخلفى حيث يفردان الفروة عليها • وتتحرك آلة التصــــوير رأسيا الى أسفل لتضمهما فى لقطة متوسطة •

ويوضح المثال أن اللقطة مستمرة ، حيث تنتقل آلة التصوير من مركز للاهتمام الى آخر ، ولكنها تبقى عند كل مركز منها قليلا قبل أن تتحرك رأسيا (تلت) الى أعلى أو الى أسفل مرة أخرى •

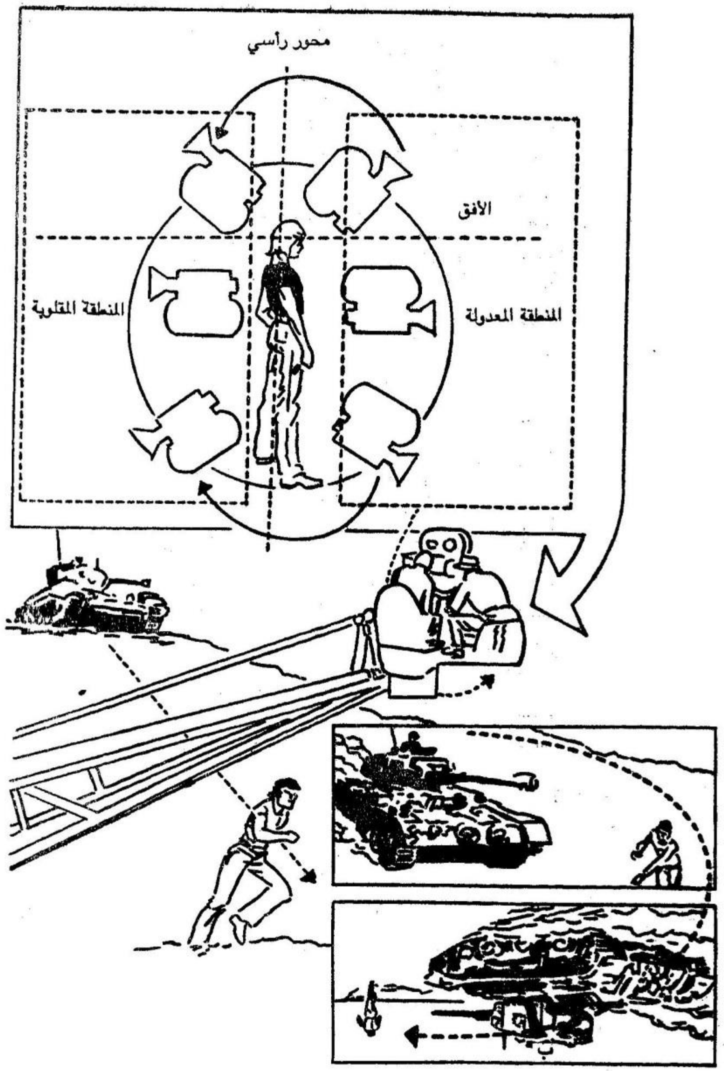
الحالة العشرون

تتحرك اللقطات الرأسية (تلت) الى أعلى أو الى أسفل فى أقواس عمودية على الأفق • واذا بدأت الحركة الرأسية عند الأفق واستمرت خلال نصف دائرة ، فسينتهى الأمر وقد أصبح المنظر جميعه مقلوبا عند نهاية الحركة • وقد تستفيد أحيانا بعض مشاهد المطاردة من استخدام هذه الخاصية للقطة الحركة الرأسية • مثال : دبابة تلاحق جنديا • ويجريان نحونا • وآلة التصوير مرتفعة تصورهما من أعلى الى أسفل ، وتواصل حركتها الرأسية (تلت) بعد أن يمرا من تحتنا • لقد أصبح المنظر الآن مقلوبا ويبدو الجندى والدبابة وكأنهما يتحديان قانون الجاذبية بالتصاقهما بسطح الأرض وهما يجريان تجاه الأفق المقلوب • لقد استخدم المخرج الروسى **جريجورى شوكراى** فى فيلمه الشهير « **انشودة جندى** » (١٩٦٠) مثل هذه اللقطة (شكل ٣٤٨) •

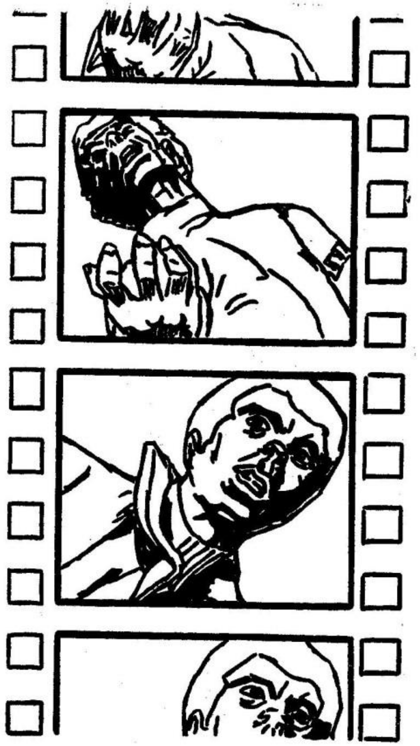
● التحريك الرأسى المائل

الحالة الحادية والعشرون

وأحيانا يستخدم التصوير المقلوب فى نهاية التحريك الرأسى(تلت)، للتعليق على التوازن العقلى الممزق للشخصية الرئيسية فى المشهد ، وان كان بعض المخرجين يفضلون التحريك الرأسى المائل لآلة التصوير فى هذه الحالة • ان آلة التصوير تميل الى أحد جانبيها عندما يحدث هذا التمزق العقلى (أو الانهيار العصبى) ، وتظل مائلة فى اللقطات التالية



شكل ٣٤٨ لقطة من الفيلم الروسى « أنشودة جندى » حيث تتحرك آلة التصوير رأسيا الى أسفل ١٨٠ درجة فنحصل على صورة مقلوبة للأحداث فى الجزء الأخير من اللقطة •



شكل ٣٤٩ نستخدم تكوينات مائلة على الشاشة للتعبير عن موقف غير عادى أو شخصيات غير عادية ، كما ان تضاد الاتجاهات يسبب تباينا مرئيا من لقطة الى أخرى ٠

حتى يعود الممثل الى حالته الطبيعية مرة أخرى ٠ وتتخذ اللقطات العكسية المائلة اتجاها مختلفا من لقطة الى أخرى ، كما يوضح شكل ٣٤٩ ٠

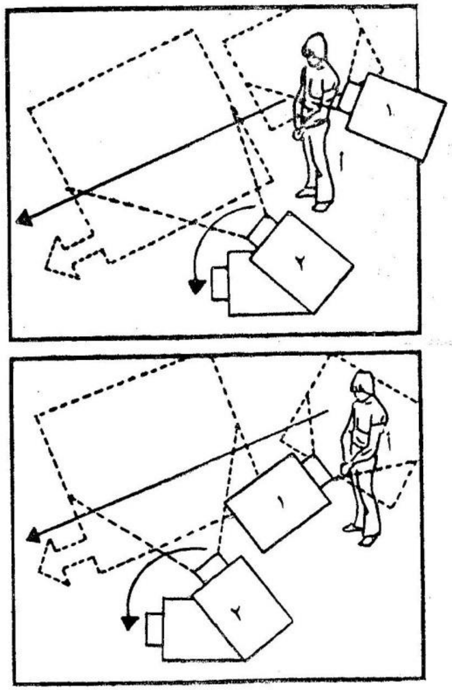
والتحريك الرأسى الذى يميل بزاوية قائمة لا يستخدم الا لأسباب درامية قوية ، حيث انه يجعل الأفق فى وضع رأسى تماما ٠

أما التحريك الرأسى الذى يميل الى أحد الجوانب فى لقطة ثم يميل الى الجانب الآخر فى لقطة أخرى ، فيستخدم اذا كانت آلة التصوير داخل منظر فى سفينة أو فى غواصة ٠ ولمحاكاة تأثير انفجار فاننا نهز آلة التصوير بدلا من هز المنظر نفسه ٠ وهنا يتحرك الممثلون بما يساعد هذا الايحاء ٠

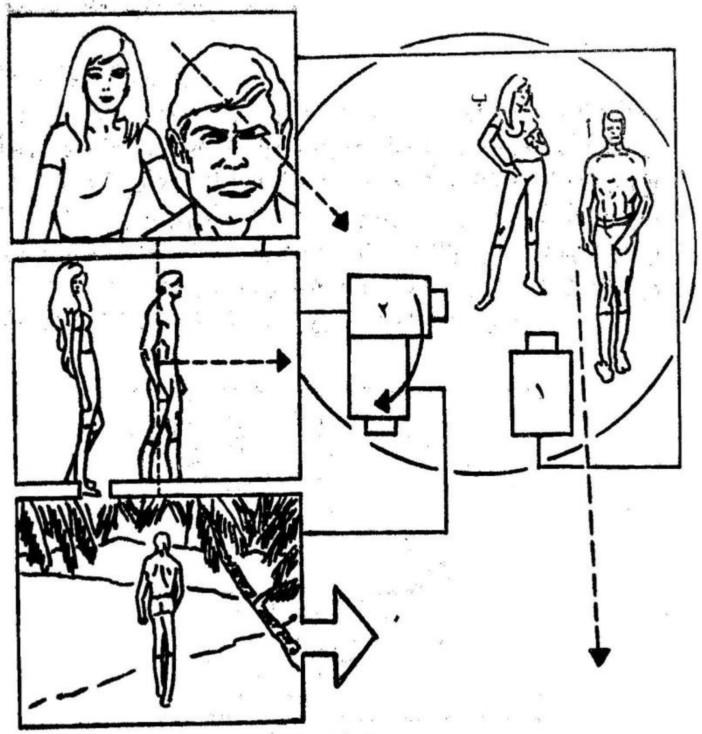
● وصل لقطة ثابتة بأخرى متحركة

الحالة الثانية والعشرون

يمكننا وصل لقطة ثابتة بلقطة متحركة لتغطية أى تحريك أفقى أو رأسى ، بأن نجعل اللقطة الثانية متحركة أفقيا (بان) أو متحركة رأسيا (تلت) ٠ وخطوات التنفيذ هنا سهلة تماما ٠ فى اللقطة الأولى يخرج الممثل أ من أحد جانبى الشاشة ٠ قد يتحرك عبر الشاشة أو يقترب منا ليخرج قريبا من آلة التصوير ٠ وفى اللقطة الثانية يدخل أ من الجانب الآخر وتتحرك آلة التصوير أفقيا معه ٠ وعندما يصل الى المكان المقصود فى المستوى الخلفى تتوقف آلة التصوير (شكل ٣٥٠) ٠



شكل ٣٥٠ وصفتان متماثلتان لربط لقطة ثابتة ولقطة بان لتغطية حركة الممثل ٠ فى الوصفة الأولى يخرج الممثل فى اللقطة ١ موازيا لآلة التصوير ٠ وفى الوصفة الثانية يتجه الممثل فى اللقطة ١ قطريا ناحية آلة التصوير ٠



شكل ٣٥١ تنويعة أخرى لربط لقطة ثابتة ولقطة بان · هنا وضعا التصوير على زاوية قائمة ·

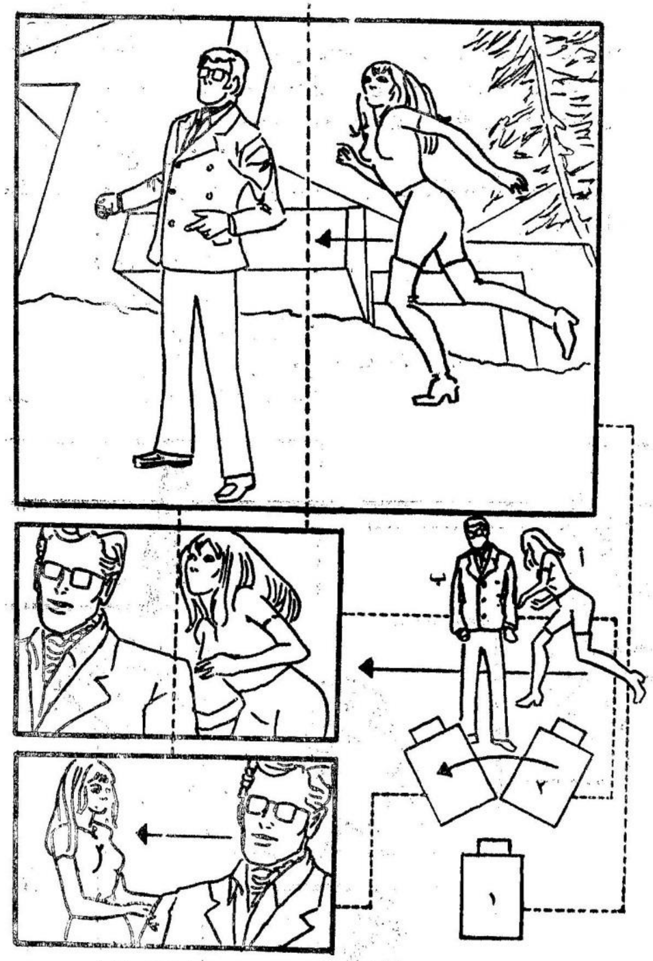
الحالة الثالثة والعشرون

ويمكن تطبيق نفس هذا التجميع اذا كان لدينا ممثلان ، احدهما يتحرك والآخر ثابت (شكل ٣٥١) ·

فى اللقطة الأولى يتقدم الممثل **أ** من المستوى الخلفى ليمر بجوار الممثلة **ب** ويخرج من يمين الصورة قريبا من آلة التصوير · وفى بداية اللقطة الثانية ، نرى كلا الممثلين من جانبهما ، حيث يتحرك الممثل **أ** من منتصف الشاشة الى يمينها · وتتحرك معه آلة التصوير افقيا حتى تستبعد الممثلة **ب** من يسار الصورة ·

الحالة الرابعة والعشرون

اذا أردنا أن نحرك آلة التصوير الى الأمام على نفس المحور المرئى



شكل ٣٥٢ تنويعة أخرى لربط لقطة ثابتة ولقطة بان · اقرأ النص ·

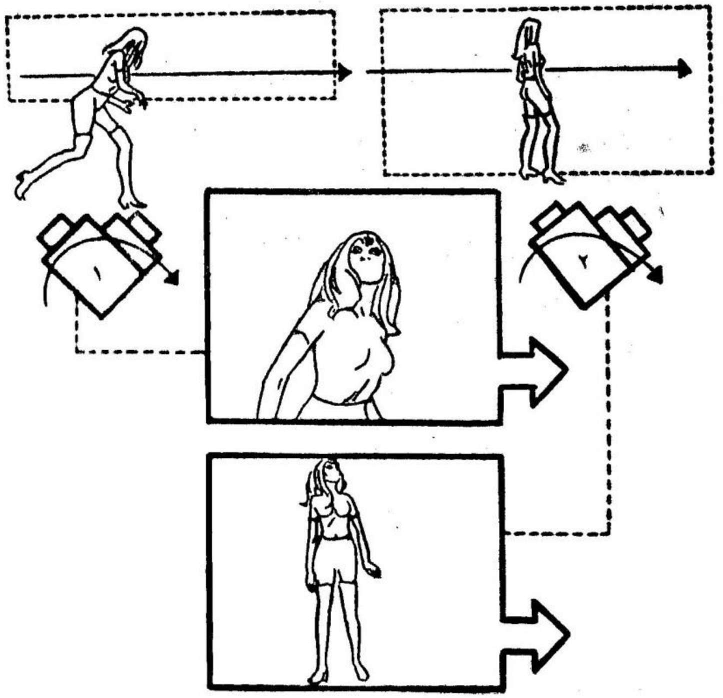
لتصوير حركة الممثلة **أ** وهى تعبر الشاشة وراء الممثل **ب** الثابت فى مكانه ، وبذا نوضح ايضا أن الممثل **ب** واقف فى الجانب الآخر من الصورة ، فان هذا يسهل تنفيذه اذا صورنا لقطة كاملة ثابتة تليها لقطة قريبة تضم حركة افقية (شكل ٣٥٢) ·

واليكم وصفا لهذا المشهد :

اللقطة ١ لقطة كاملة · الممثل **ب** يقف فى الجانب الأيسر من الشاشة · الممثلة **أ** الى اليمين ، تبدأ فى الحركة تجاه اليسار · وعندما تصـل الى منتصف الشاشة وبحيث تقترب من الممثل **ب** ، نقطع الى ...

اللقطة ٢ لقطة قريبة · الممثل **ب** الى اليسار والممثلة **أ** الى اليمين · ومنذ بداية اللقطة تتحرك آلة التصوير أفقيا الى اليسار مع الممثلة **أ** وهى تعبر وراء الممثل **ب** ثم تتوقف على الجانب الآخر · ويتم التكوين النهائى للصـورة وقد أصبحت الممثلة **أ** الى اليسار والممثل **ب** الى اليمين ·

لقد تم القطع أثناء الحركة مع الممثلة المتحركة عندما كانت فى نفس المنطقة من الشاشة فى كلتا اللقطتين ·



شكل ٣٥٣ نربط بين لقطتين بان متتاليتين لنفس الممثل المتحرك ، بأن ندع هذا الممثل (او الممثلة) يخرج من اللقطة الاولى ويدخل في الثانية ·

● الجمع بين لقطتين متتاليتين بهما حركة أفقية

الحالة الخامسة والعشرون

لقد وجدنا خلال فحصنا لاستخدام اللقطات التى تضم تحريكا أفقيا لآلة التصوير أن هناك احتمالا آخر ، وهو أن نجعل الممثل المتحرك يخرج من احدى اللقطتين ليدخل فى اللقطة الثانية (شكل ٣٥٣) ·

فى الوضع الأول ، توضح آلة التصوير الممثلة المتحركة فى لقطة قريبة · وعند نهاية التحريك الأفقى تخرج الممثلة من الشاشة · ثم تدخل فى اللقطة الثانية من الجانب الآخر · واللقطة الجديدة عبارة عن لقطة كاملة ، ونواصل التحريك الأفقى فى نفس الاتجاه كما فى اللقطة السابقة لمتابعة الممثلة المتحركة ·

الحالة السادسة والعشرون

يمكن وصل لقطتين متتاليتين بهما حركة أفقية ولا يخرج فيهما الممثل من الشاشة ، اذا استخدمنا عائقا للرؤية فى المستوى الأمامى (شـكل ٣٥٤) ·

اليكم وصفا لهذا المشهد :

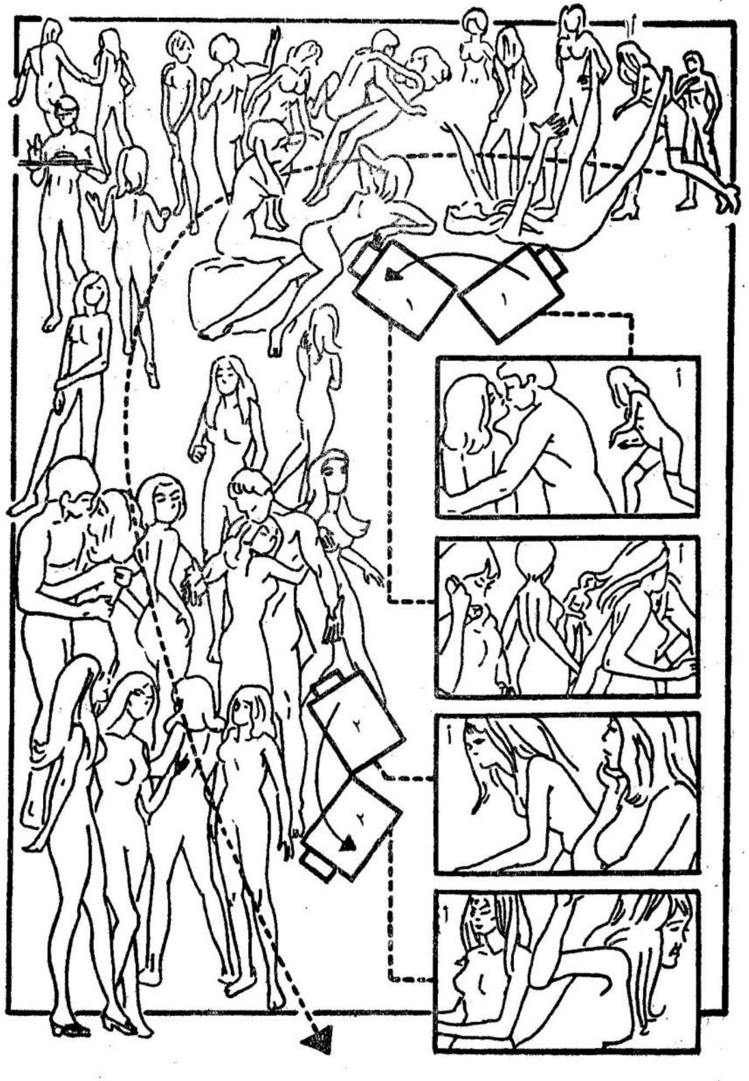
اللقطة ١ تسير الممثلة **أ** تجاه الزحام · هناك أشـخاص أمامهـا ومن ورائها · نراها فى لقطة كاملة · تتحرك آلة التصوير أفقيا لتتابعها ، لتضم شخصا قريبا من آلة التصوير بحيث يحجب الممثلة الرئيسية وراءه · قطع الى ...

اللقطة ٢ شخص فى لقطة قريبة الى يمين الشاشة · تظهر الممثلة **أ** من ورائه فى لقطة قريبة وتتحرك فى نفس الاتجاه السابق · تتابعها آلة التصوير أفقيا من مكانها · لا يوجد الآن أى عائق بين الممثلة وآلة التصوير ، مع استمرار وجود الأشـخاص المزدحمين الذين يتحركون من ورائها · وفى نهاية التحريك الأفقى تتوقف الممثلة **أ** · ويستمر الموجودون فى الانتقال من جانب الى آخر ·

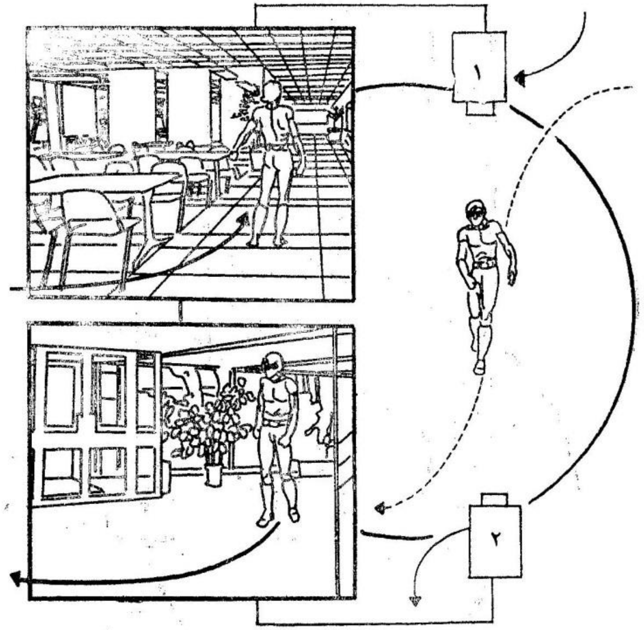
الحالة السابعة والعشرون

يمكن وصل لقطتين بهما تحريك أفقى (بان) فى اتجاهين متضادين ، اذا كانت حركة الممثل فى اتجاه قطر مستطيل الشاشة (شكل ٣٥٥) ·

فى اللقطة الأولى يتحرك الممثل حول أحد الأركان ليدخل فى أحد الشوارع ، وآلة التصوير تتابعه أفقيا من مكانها من اليسار الى اليمين · قطع · الممثل ، وما زال الى يمين الشاشة ، يقترب سائرا تجاه اليسار وتتحرك آلة التصوير معه من اليمين الى اليسار ·



شكل ٣٥٤ نستعين بعوائق الرؤية فى المستوى الأمامى ، فى نهاية اللقطة الأولى وبداية الثانية ، لوصل لقطتين متتاليتين بهما حركة بان ٠

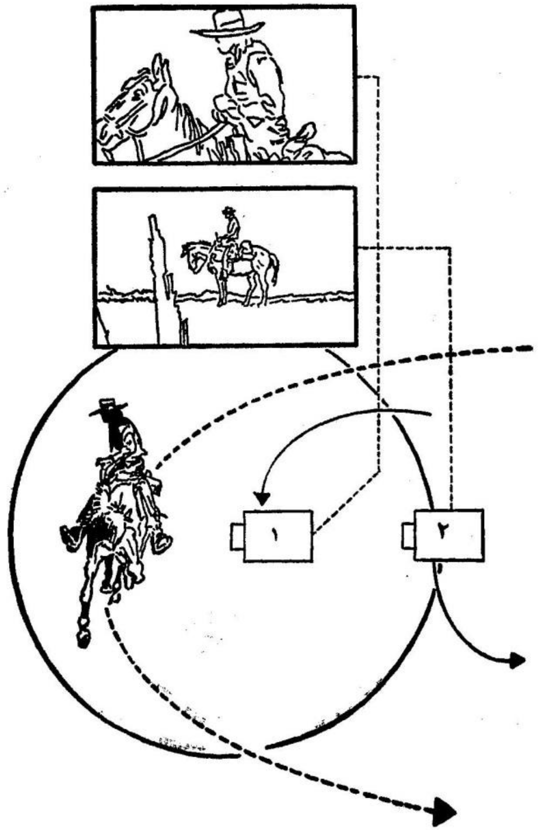


شكل ٣٥٥ يمكن وصل لقطتين متتاليتين بهما حركة بان من اتجاهين متضادين ولكن لنفس الممثل ، اذا تم القطع بينهما عندما يكون الممثل فى نفس القطاع من الشاشة ٠

ولكى نحصل على قطع موفق يجب أن يكون مكان الممثل وحجمه داخل الصورة متماثلين عند لحظة القطع ٠ وكما يوضح شكل ٣٥٥ نرى الممثل فى الجانب الأيمن وعلى نفس المسافة من الحافة اليمنى للصورة ، ويكاد يكون له نفس الارتفاع الرأسى فى كلتا اللقطتين ٠ ويتقبل المتفرجون عدم التوافق الطفيف اذا ما حدث ٠ ولكن سرعة التحريك الأفقى مهمة ٠ ان آلة التصوير تبطىء من حركتها الأفقية (بان) عند نهاية اللقطة الأولى ثم تبدأ فى الاسراع من حركتها فى الاتجاه المضاد فى اللقطة التالية ٠

الحالة الثامنة والعشرون

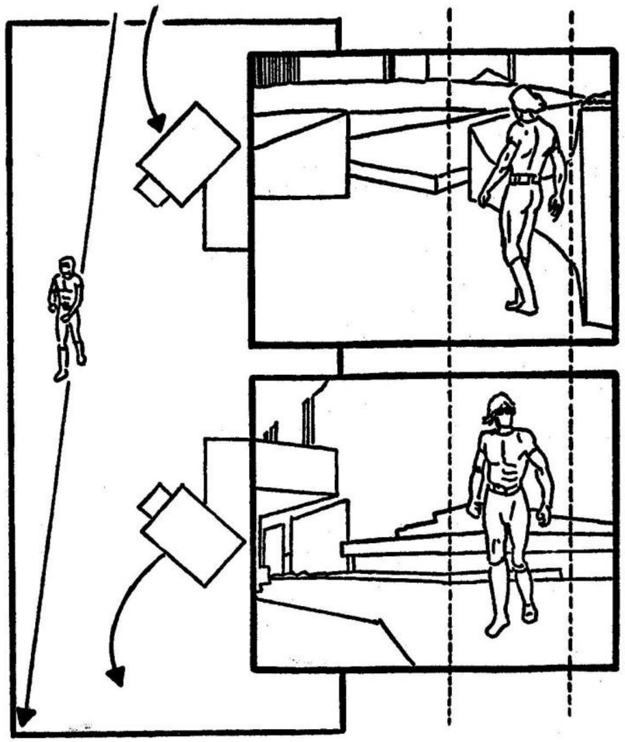
ان المحافظة على بقاء الممثل فى منتصف الشاشة يسمح بتركيب لقطتين متتاليتين له فيهما تحريك أفقى لآلة التصوير ، فاللقطتان لهما محور مرئى مشترك (شكل ٣٥٦) ٠



شكل ٣٥٦ لقطتان متتاليتان لنفس الممثل عندما تكون آلتا التصوير على محور مرئى واحد عند لحظة القطع ٠

واللقطة الأولى هنا عبارة عن لقطة قريبة ، واللقطة الثانية لقطة كاملة ، وان كان الممكن عكس هذا الترتيب بطبيعة الحال ٠ واذا كان الممثل موجودا فى جانب واحـد من الشـاشة فى كلتا اللقطتين ، فيمكننا الحصول على تغطية جيدة من زاوية عكسية ، ما دامت اللقطتان تضمان تحريكا أفقيا فى نفس الاتجاه (شكل ٣٥٧) ٠

وبهذه الوصفة يمكن للقطة الثانية أن تتم فى مكان مختلف تماما ٠ وبذا ، يتم الانتقال فى الزمان باستخدام حركة متصلة يؤديها نفس الممثل ٠



شكل ٣٥٧ لقطتان متتاليتان عكسيتان خارجيتان بهما حركة بان لنفس الممثل الذى يتحرك ونفس الاتجاه فى اللقطتين ٠

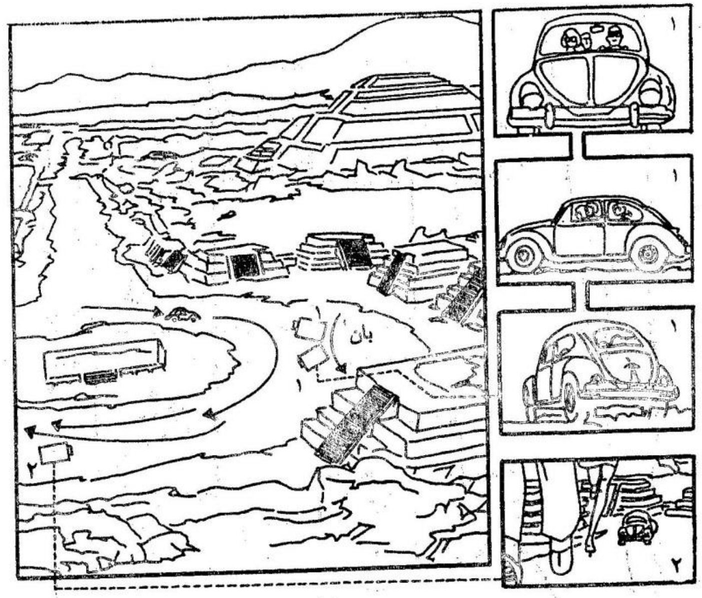
الحالة التاسعة والعشرون

يمكننا تغطية أية حركة متقطعة فى اتجاه واحد بلقطة تحريك أفقى لآلة التصوير (بان) بدءا بالمرحلة الأولى من الحركة تليها لقطة عكسية ثابتة (شكل ٣٥٨) ٠

واليكم وصفا لهذا المشهد :

اللقطة ١ لقطة من أسفل ٠ سيارة تقترب ٠ ثم تستدير الى اليسار وتتحرك آلة التصوير معها أفقيا (بان) ٠ تتوقف السيارة على بعد عدة أمتار فى لقطة كاملة ، حيث نراها الآن من خلفها ٠ وبمجرد توقف السيارة ، قطع الى ٠٠٠

اللقطة ٢ لقطة عكسية من أسفل للسيارة ٠ تفتح أبوابها ويخرج منها أشخاص يجرون تجاهنا حتى يخرجوا من يسار الشاشة ٠



شكل ٣٥٨ اللقطة الأولى بان والثانية ثابتة ٠

الحالة الثلاثون

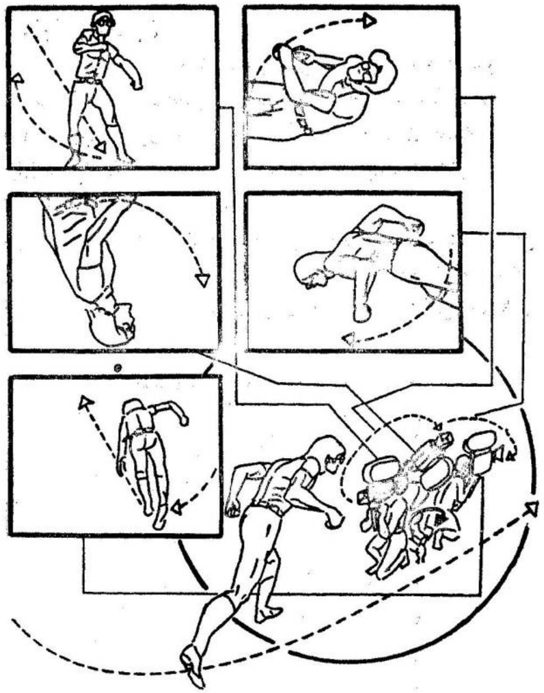
يمكننا أن نصل لقطات الحركة الرأسـية (تلت) بلقطات ثابتة بتطبيق نفس الوصفات السابقة ٠ ولقطات الحركة الأفقية (بان) المقترحة هنا يمكننا أن نعكسهـا بأن نستخدم لقطة ثابتـة أولا ثم لقطة الحركة الرأسية (تلت) التى تمتد لامكان تغطية ما يحدث ٠

● التحريك البهلوانى لآلة التصوير ٠

يصور المثالان التاليان لقطات تتحرك فيها آلة التصوير بشكل مذهل من الناحية المرئية ٠ ولتحقيق هذا الغرض يلزم أن تقوم آلة التصـوير بنوع من الدوران والشقلبة فى الجو ٠

الحالة الحادية والثلاثون

يتم تنفيذ الحركة الأفقية لآلة التصوير وهى فى مكانها بأن يتقدم الشخص نحوها ثم يمر أمام المصور ، الذى يتابعه بآلة التصوير ٠



شكل ٣٥٩

ولكن ما الذى يحدث اذا استمر الشخص المتحرك **وراء** المصور أثناء الحركة الأفقية ؟

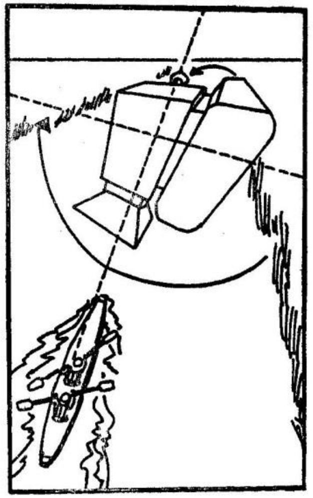
لكى يحافظ المصور على أن يبقى الشخص داخل الشاشة فانه يضطر لأن يثنى جسمه الى الوراء ٠ ويستدعى تنفيذ هذه الحركة أن تصبح آلة التصوير مقلوبة تماما خلال جزء من وقت التصوير ٠ ويبدو الشخص الذى تغطيه هذه اللقطة على النحو الآتى : نراه معتدلا وهو يقترب منا ، ثم يبدأ جسمه فى الدوران جانبا ونحن نراه يمر بأضلاع الشاشة الثلاثة الأخرى (كما فى شكل ٣٥٩) : نراه أولا يمر بالضلع الأيسر للشاشة حتى يصل الى الضلع العلوى ، حيث نراه وقتئذ مقلوبا ورأسه الى أسفل . ثم يبدأ فى النزول على الضلع الأيمن للشاشة ، لكى يعود الى وضعه الطبيعى واقفا ثم يبتعد عن آلة التصوير ، ونراه وقتئذ من ظهره ٠

هذه الشقلبة البهلوانية كثيرا ما يستخدمها المصورون فى المسلسل التليفزيونى المعروف « **مهمة مستحيلة** » ٠

ويوضح شكل ٣٥٩ الحالة الموصوفة هنا بالضبط ٠

الحالة الثانية والثلاثون

عندما يتم توجيه آلة التصوير الى أسفل تماما لتسجيل حركة تمر عبر الشاشة ، فاننا نحصل على تأثير مذهل عندما ندير آلة التصوير خلال ١٨٠° درجة حول محورها الرأسى ٠ وهناك لقطة مماثلة لهذا فى فيلم « **بيان الفراولة** » (١٩٧٠) للمخرج **ستيوارت هاجمان** ٠ نرى قارب تجذيف رفيعا من أعلى وهو يدخل الشاشة من اليمين ٠ وعندما يصل الى منتصف الشاشة تستدير آلة التصوير خلال نصف دائرة حول محورها الرأسى ، بحيث يبدو القارب وكأنه قد غير اتجاهه تماما ليخرج من يمين الشاشة ، وهو نفس الجانب الذى دخل منه (شكل ٣٦٠) ٠



شكل ٣٦٠

ولا يهمنا هنا ان كان الدوران قد تم الى اليسار أو الى اليمين ٠ ان النتيجة فى النهاية ستكون على ما هى عليه ، ما دمت تتمسك بالدوران فى قوس يقابل ١٨٠° درجة ٠

٢٢

لقطات المتابعة

للحركة على الشاشة اتجاه وقوة وسرعة وامتداد وتوقيت ٠ ونجد بصفة عامة أن نسبة كبيرة من هذه الحركات تثير احساسا بالنشاط أو الاسراع أو الاستثارة أو العنف ٠ بينما قلة الحركة أو انعدامها تثير الكآبة أو الهدوء أو الهبوط أو الرزانة أو فى أقصى الحالات ــ ويتوقف الأمر هنا على مضمون المشهد ــ يثير توترا عاطفيا كبيرا الى حد يتوقف معه كل نشاط ٠

وغالبا ما تتفق الحركة مع الجملة المنطوقة ٠ واذا ما سبقت الحركة الجملة ازداد تأكيد الجملة ٠ واذا سبقت الجملة الحركة ازداد تأكيد الحركة ٠

وجميع الطرق التى استخدمناها فى حالة تحريك آلة التصوير أفقيا (بان) أو رأسيا (تلت) وهى ثابتة فى مكانها يمكن تطبيقها تماما فى حالة لقطات المتابعة travelling ٠ واليكم بعض الاقتراحات :

١ ــ أكثر لقطات الحركة امتاعا هى التى نحصل عليها عندما تكون آلة التصوير تنتقل بنعومة وبدون اهتزازات ، وبسرعة ثابتة ٠ واذا لزم الأمر أن تزداد سرعة الحركة أو أن تقل ، فيجب ألا يتم هذا فجأة ٠

٢ ــ لقطات المتابعة التى تغطى أشخاصا أو أشياء فى لقطة عامة أو لقطة كاملة يزداد وقعها اذا وضعنا أشياء ثابتة بين مسار الأشخاص ومسار آلة التصوير ٠ فيمكننا الحصول على تكوينات مرئية أفضل اذا كان هناك تباين واضح فى المستويات الرأسية ، لتفادى ظهور الصورة وكأنها مسطحة لا تجسيم فيها ٠

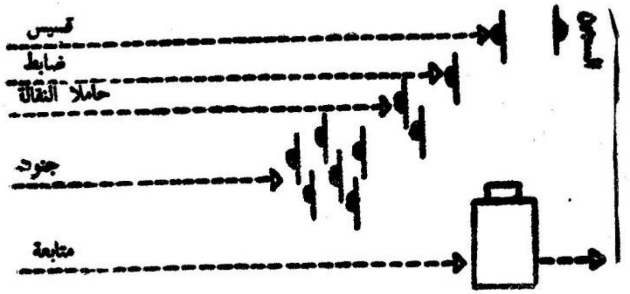
٣ ــ يمكن للقطات المتابعة التى تضم بعض فترات التوقف ، عندما تتوقف آلة التصوير وموضوع التصوير للحظة قصيرة ، أن تضيف عنصر التنويع وأن تحطم الملل فى حالة الحركة المتصلة المتكررة ٠

٤ ــ اذا كان على الممثل وعلى آلة التصوير أن يتوقفا قليلا أثناء لقطة المتابعة ، فمن الأفضل دائما أن نتجنب التوقف عندما تكون هناك أشياء واضحة فى المستوى الأمامى ، ما لم تكن لهذه الأشياء أهمية خاصة فى القصة ، والا ازداد وقعها كثيرا ٠ أما اذا كانت هذه الأشياء كمجرد عوائق للرؤية فمن الأفضل تجنب ظهورها عند التوقف ٠

● تغطية الحركة المتقطعة بلقطة متابعة متصلة

لا يشترط فى لقطة المتابعة المتصلة أن تتابع شخصا أو مجموعة من الأشخاص من بداية حركتهم الى نهايتها • فيمكننا على سبيل المثال ، أن تبدأ بلقطة متوسطة لمجموعة تتوقف على مراحل ، بينما تستمر آلة التصوير فى حركتها وفى اتجاهها الثابت •

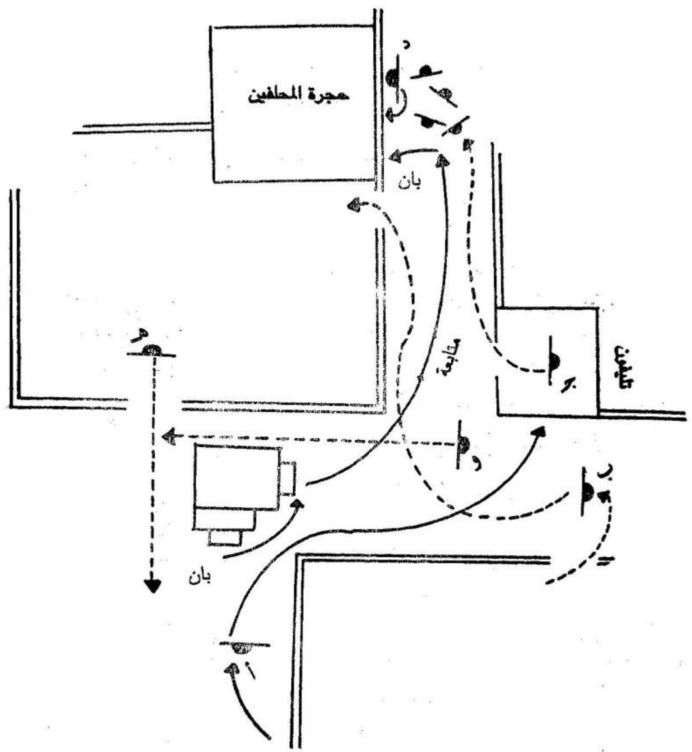
لنفرض أننا نتابع مجموعة من الجنود وضابطهم ، الذين يقودون بعض الأسرى المحكوم عليهم ، الى ساحة تنفيذ الاعدام • وهناك قسيس يسير معهم • ان آلة التصوير تبدأ بالتحرك لمتابعة المجموعة كلها • ثم يتوقف الجنود • ويستمر القسيس وحاملا النقالة والضابط فى السير • ويركع حاملا النقالة على ركبهما ليعالجا أسيرا جريحا • ويستمر الضابط والقسيس فى سيرهما • ثم يتوقف الضابط • ويستمر القسيس لينضم الى الأسرى • وتتوقف آلة التصـــوير أخـيرا • لقد اسـتخدم المخرج **ستانلى كوبريك** مثل هذه اللقطة فى فيلمه « **طريق المجد** » (١٩٥٨) شكل ٣٦١ •



شكل ٣٦١ حالة بسيطة من حركة متقطعة تغطيها حركة متابعة مستمرة من آلة التصوير • يتناقص عدد الممثلين وهم يتوقفون فى طريقهم ، حتى يصل واحد منهم فقط الى الهدف النهائى •

وفى هذا المثال الذى ذكرناه ، كانت آلة التصوير تتحرك موازية للممثلين • ولكن نفس المبدأ يمكن تطبيقه اذا كانت آلة التصوير تتابع الممثلين من ورائهم (شكل ٣٦٢) •

يقترب الممثل **أ** خـلال الطرقة • ويدخـل الممثل **هـ** من وراء آلة التصوير من اليمين ، ويسير مبتعدا ليمر بجوار الممثل **أ** الذى يستدير هنا حول الركن ليدخل فى طرقة أخرى • وتتحرك آلة التصوير حركة أفقية (بان) الى اليسار معه وتبدأ فى المتابعة وراء الممثل **أ** • ويقبل الممثل **و** نحونا خلال هذه الطرقة ، ويحيى الممثل **أ** ويستمر نحونا حتى



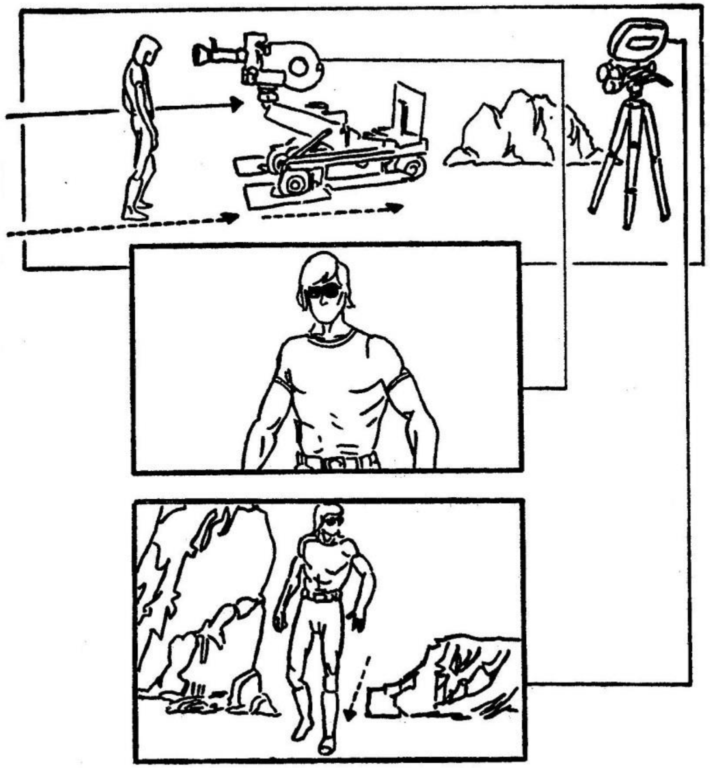
شكل ٣٦٢ مثال آخر لحركات متداخلة تغطيها آلة تصوير فى حركة متابعة من وراء الممثلين الذين يتحركون •

يخرج من يسار الشاشة • وعندما يصل الممثل **أ** الى كابينة التليفون حيث يستخدمه الممثل **جـ** نرى الممثل **ب** وهو يدخل من باب قريب ثم يمر أمام الممثل **أ** ليسير يسارا الى طرقة أخرى • وتستدير آلة التصوير يسارا لتتابع الممثل **ب** • وعند هـذه اللحظة يغادر الممثل **جـ** كابينة التليفون ويسير وراء الممثل **ب** • وتسير آلة التصوير فى الطرقة الجديدة لتتابع كلا من **ب** و **جـ** من ورائهما • وفى منتصف الطرقة يدخل الممثل **ب** فى باب الى اليسار وتستمر آلة التصوير لتتابع الممثل **جـ** من ورائه حتى ينضم الى مجموعة صاخبة تتكون من أربعة أشخاص • وعند هذه اللحظة يظهر الحاجب **د** ليطلب السكوت مشيرا الى باب الى اليسار • وتتوقف **آلة التصوير لتتحرك أفقيا (بان) الى اليسار مع ايماءة الحاجب الى** بابا مكتوبا على زجاجه « حجرة المحلفين » •

تضـم لقطة المتـابعة المستمرة هذه حركات متداخلة تقود اهتمام المتفرجين الى ذروتها • وكانت الحركات مدمجة بعناية مع بعضها البعض ، وكأنها باليه مصمم خصيصا لآلة التصوير •

● **الجمع بين لقطة ثابتة ولقطة متابعة •**

عندما تتابع آلة التصوير أشخاصا يسيرون أو يجرون فليس من السهل ابطاؤها عندما يتوقفون عن حركتهم • ان تكوين الصـورة عند نهاية مثل هذه اللقطة يصبح حرجا • ولذا ، يلزم اجراء تدريبات كافية لهذه اللقطة مع الاستعانة بطاقم جيد من الفنيين حتى يتم التزامن الدقيق بين هذه الحركات • ومن الأسهل للحصول على هذا التوقف أن نقطع الى وضع ثابت للتصوير •



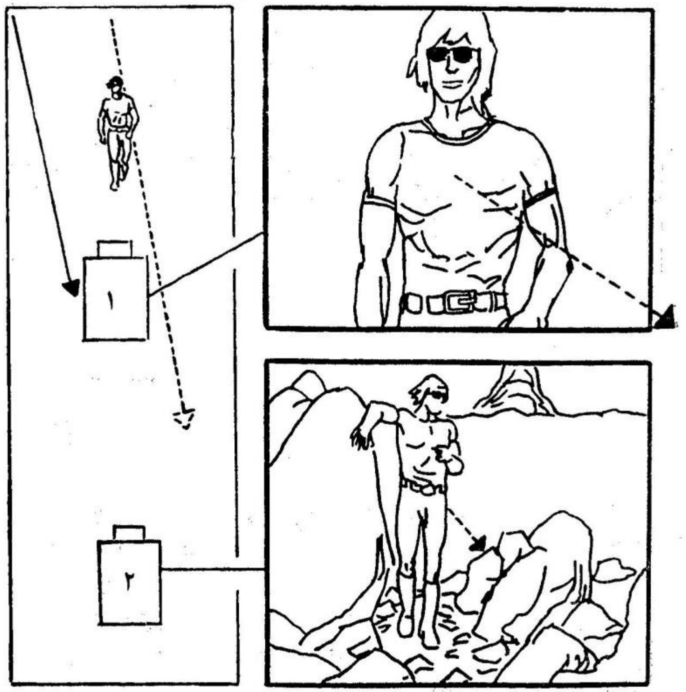
شكل ٣٦٣ نستخدم حركة على محور مرئى مشترك لوصل لقطة متابعة بلقطة ثابتة لنفس الممثل المتحرك •

الحالة الأولى

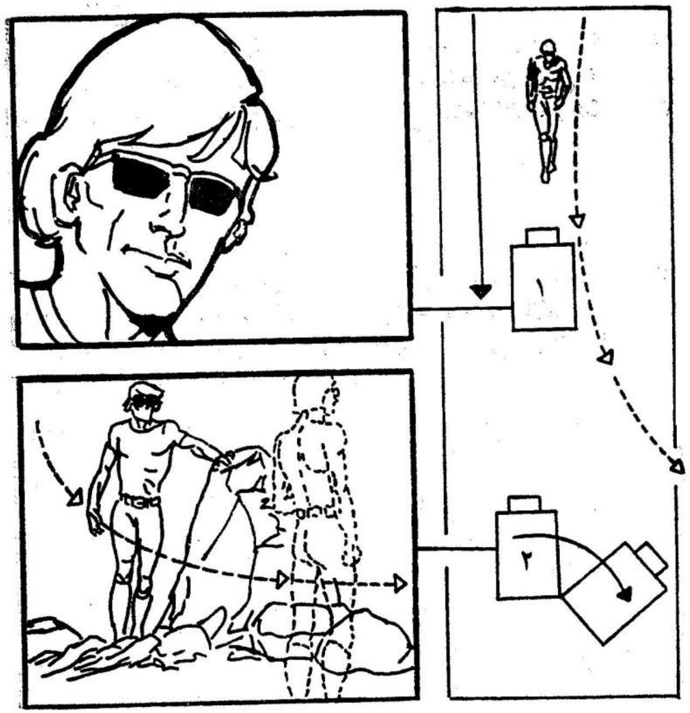
اذا سار الممثل نحونا وتراجعت آلة التصوير الى الوراء track back بنفس معدل سرعته ، فيمكننا أن نقطع الى لقطة من وضع تصوير ثابت له نفس المحور المرئى ولكن من مسافة تسمح بلقطة كاملة (شكل ٣٦٣) ، يكون فيها الممثل فى منتصف الصورة أيضا •

الحالة الثانية

اذا كانت حركة الممثل سريعة فى اللقطة الأولى ، مثلما يحدث اذا كان يجرى تجاه آلة تصوير تتراجع الى الوراء بنفس المعدل ، فيمكنه أن يزيد من سرعته عند نهاية اللقطة لكى يخرج منها من الأمام • وفى اللقطة الثانية نرى الممثل (فى منتصف الشاشة) وهو يجرى الى الأمام خطوتين أو ثلاثا ثم يتوقف (شكل ٣٦٤) •



شكل ٣٦٤ من الأسهل أن نربط لقطة متابعة سريعة بلقطة تصوير ثابتة اذا سمحنا للممثل المتحرك أن يخرج من الشاشة فى لقطة المتابعة •

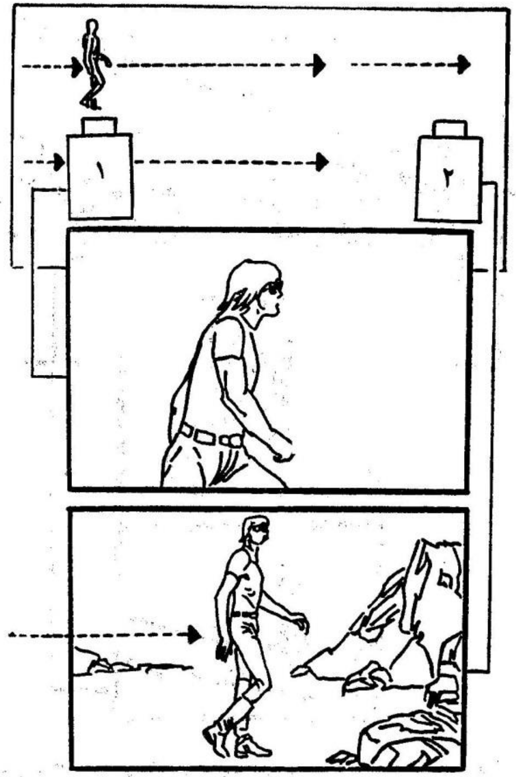


شكل ٣٦٥ من الأفضل أن نوضح تغيير اتجاه حركة الممثل فى اللقطة الثانية الثابتة ٠

الحالة الثالثة

اذا كانت آلة التصوير تتراجع الى الوراء مع ممثل يغير اتجاهه ، فمن الأفضل أن نوضح هذا التغيير فى اللقطة الثانية الثابتة (شكل ٣٦٥) ٠

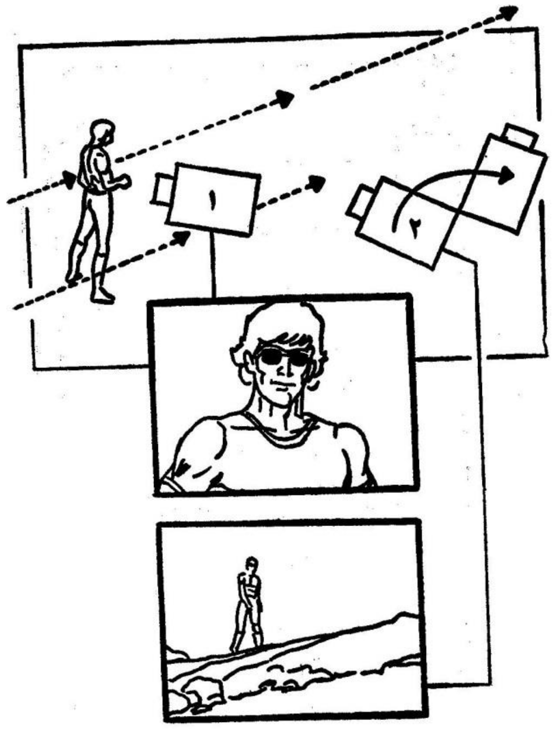
واللقطة الأولى هنا تقابل اللقطة الأولى فى كل من الحالتين السابقتين ٠ ان الممثل يتحرك فى لقطة قريبة وآلة التصوير تتراجع أمامه ٠ ثم نقطع اليه فى لقطة كاملة وهو فى المنتصف ٠ ويتحرك الممثل خطوتين تجاهنا ثم يستدير ليخرج من الشاشة ، ومن الممكن أن تتابعه آلة التصوير بحركة أفقية (بان) ٠



شكل ٣٦٦ هنا تكون اللقطة الأولى للمتابعة المتوازية والثانية لقطة تصوير ثابتة ٠

الحالة الرابعة

اذا كانت لقطة المتابعة موازية لحركة الممثل ، فهناك عدة حلول يمكننا أن نستخدم أحدها ٠ فى اللقطة الأولى القريبة ، يمكننا أن نتابعه متحركين معه بحيث يظهر الممثل من الجانب (بروفيل) أو من زاوية ثلاثة أرباع ٠ ثم نقطع الى لقطة كاملة ثابتة ، يدخل فيها الممثل من الجانب العكسى لاتجاه حركته ليواصل حركته (فى اتجاهها الأول) حتى يتوقف فى منتصف الشاشة (شكل ٣٦٦) ٠



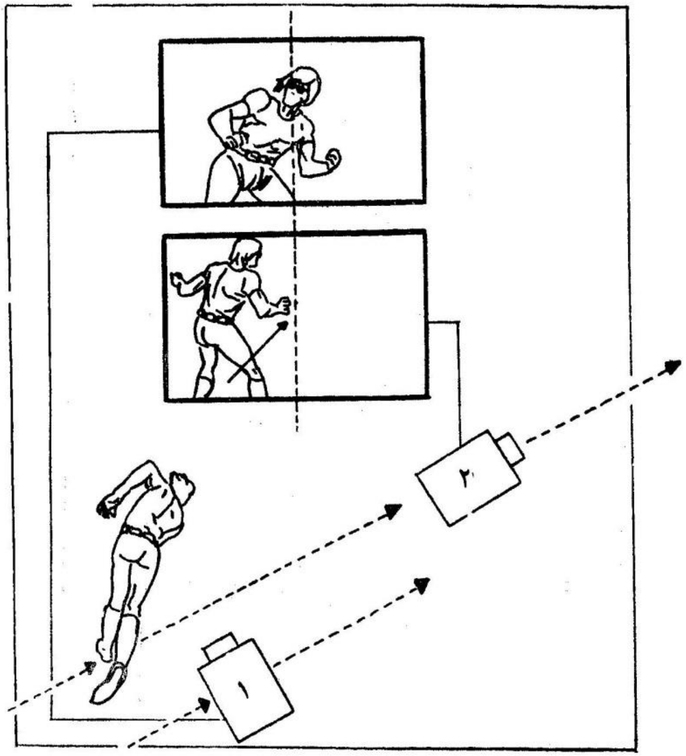
شكل ٣٦٧ اذا كان الممثل سريعا فى حركته فيمكن للقطة الثانية ان تكون لقطة بان تتحرك فى زاوية قائمة ٠

الحالة الخامسة

يمكننا أن نستخدم لقطة بان (تتحرك فيها آلة التصوير أفقيا وهى فى مكانها) محل اللقطة الثانية ، تأخذ فى الابطاء عندما يبدأ الممثل فى التوقف عن المشى أو الجرى (شكل ٣٦٧) ٠

ونراه فى اللقطة الأولى يتحرك مع آلة التصوير التى تتابعه ٠ ثم نقطع الى لقطة كاملة ٠ وفيها يتحرك الممثل فى نفس الاتجاه ، وهو فى منتصف الشاشة ٠ وتتحرك آلة التصوير معه أفقيا حتى يتوقف ٠

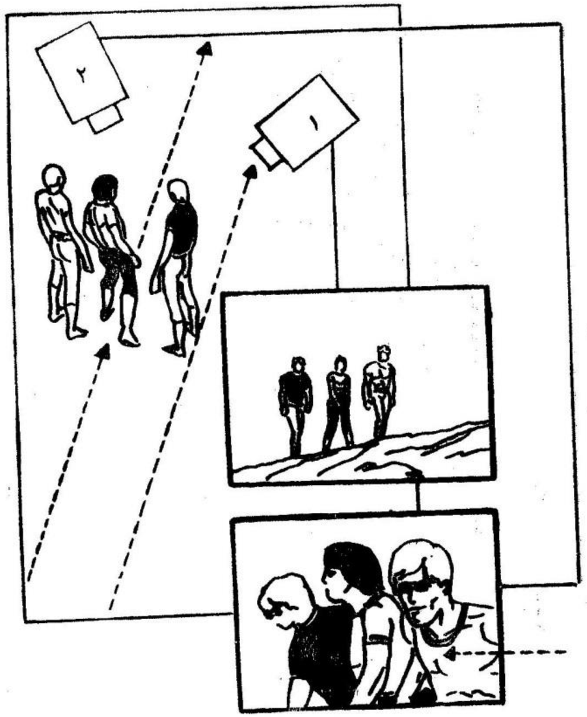
وكما أوضحنا فى الحالات السابقة ، فان حجم الممثل فى اللقطتين ووجوده فى نفس الجزء من الشاشة فيهما ، له أثر واضـح فى نجاح الانتقال عند لحظة القطع ٠ وخاصة هنا ، عندما يأخذ حجم الممثل فى النقصان بسرعة وهو يتحرك بعيدا فى اللقطة الثانية ٠



شكل ٣٦٨ فى هذا الترتيب ذى الزاوية القائمة ، يظل الممثل المتحرك فى نفس الجانب من الشاشة فى كلتا اللقطتين ٠ وتسجله اللقطة الثانية الثابتة من خلفه وهو يبتعد فى اتجاه محايد ٠

الحالة السادسة

يمكننا لتغطية شخص يجرى أن نستخدم فى اللقطة الثانيـة آلة تصوير ثابتة ، تصنع زاوية قائمة مع آلة التصوير المتحركة فى اللقطة الأولى ٠ نرى الممثل فى اللقطة الأولى فى منتصف الشـاشة فى لقطة متوسطة ٠ وتتحرك آلة التصوير بجانبه على خط مواز لحركته ٠ وقرب نهاية هذه اللقطة تتحرك آلة التصوير الى اليمين قليلا لتترك نصـف الشاشة خاليا أمام الممثل ٠ وفى اللقطة التالية الثابتة يجرى الممثل مبتعدا عنا وهو فى نفس موقعه من الشاشة متجها الى منتصف مساحة الصورة (شكل ٣٦٨) ٠



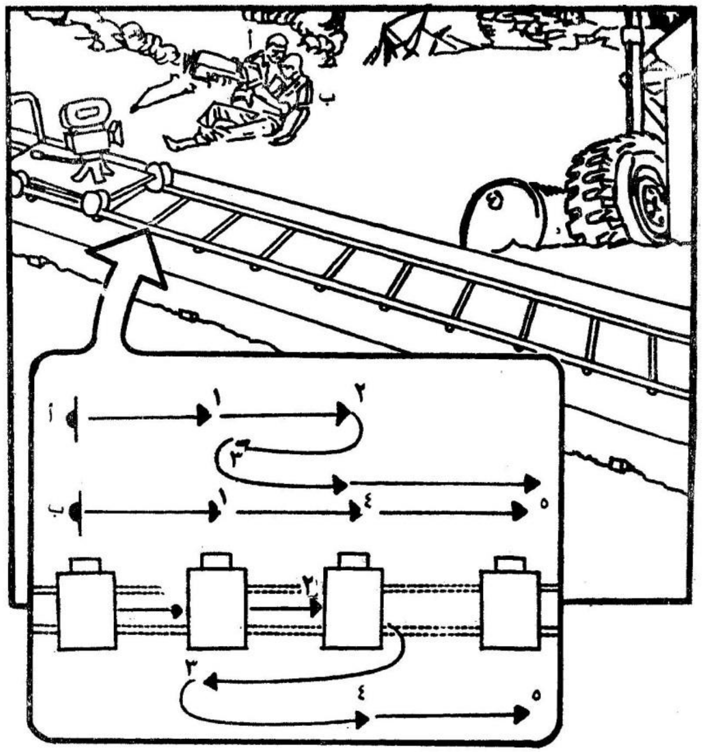
شكل ٣٦٩ لقطتا تصوير من زاويتين عكسيتين خارجيتين ، احداهما لقطة متابعة والثانية لقطة ثابتة ، لتغطية مجموعة تتحرك ثم تتوقف فى اللقطة الثانية ٠

الحالة السابعة

يمكن استخدام وضع تصوير من زاوية عكسية لاظهار مجموعة من الممثلين يتوقفون عند مكان ما (شكل ٣٦٩) ٠

فى اللقطة الأولى تتابع آلة التصوير مجموعة الممثلين فى لقطة كاملة ، قطع الى لقطة متوسطة عكسية ٠ آلة التصوير هنا ثابتة ٠ يدخل الممثلون فى الصورة فى الاتجاه العكسى ، ثم يتوقفون ٠

ويكون وضع التصوير الثابت على الجانب الآخر من اتجاه الحركة ، كما فى الشكل ، وبذا نحصل على نهاية مرئية حيوية جدا لحركة المشى أو الجرى ٠



شكل ٣٧٠ لقطة متابعة متقطعة ، حيث ينعكس اتجاه السير مرة ثم يعود الى الاتجاه الذى بدا منه ٠

● لقطات المتابعة المتقطعة

الحالة الثامنة

فى أغلب لقطات المتابعة يتم تحميل آلة التصوير على عربة صغيرة dolly تجرى على نوع مناسب من القضبان ، التى يتم تجميعها حسب كل لقطة بالذات ٠ وقد تنتقل عليها آلة التصوير فى حركة مستمرة أو متقطعة ، وقد تعكس اتجاه حركتها عند أية نقطة معينة ٠ ويضم شكل ٣٧٠ مسقطا أفقيا لأرضية المنظر الذى نستخدم فيه آلة تصوير فى حالة متابعة على قضبان ٠

الجنديان **أ** و **ب** يسيران خلال أرض المعركة ٠ تنتقل آلة التصوير معهما من جانبهما ٠ وعندما يصـــلان الى الموقع ١ يرقدان وينتظران ٠ وتتوقف آلة التصوير عن حركة المتابعة ٠ وينهض الجنديان مرة ثانية

ولكن الجندى أ هو الذى يستمر وحده الى الموقع ٢ وتتابعه آلة التصوير الى أن يتوقف هناك • وعندما يدرك الجندى أ انه لوحده يستدير ليعود الى الجندى ب • وتعكس آلة التصوير حركتها لتعود معه الى الموقع ١ • وهذه هى الوقفة الثالثة لآلة التصوير • الجندى ب جريح • والجندى أ يساعده على الوقوف ويضع ب احدى ذراعيه على كتف أ • ويسيران فى مشقة الى الموقع ٢ • وهذه هى الوقفة الرابعة لآلة التصوير •

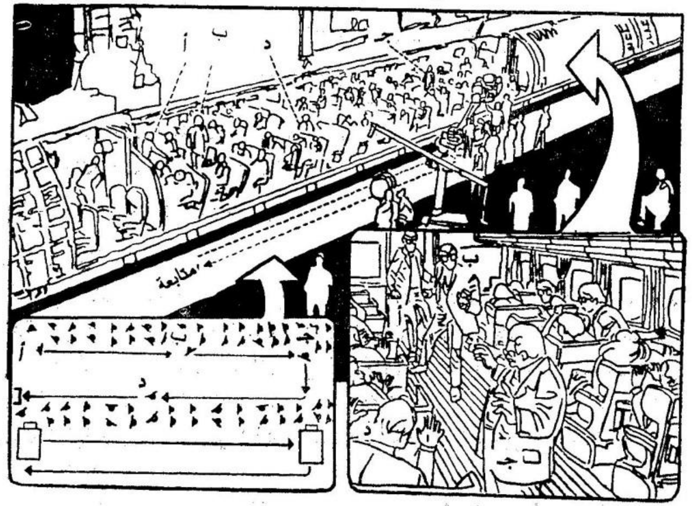
وتستأنف آلة التصوير الاتجاه الأصلى لحركتها • ويستريح الجنديان ، ثم يواصلان سيرهما الى الموقع ٥ حيث يتوقفان مرة أخرى وتتوقف آلة التصوير معهما • ويقول الجندى ب انه لا يمكنه أن يواصل السير ، وانه يريد أن يبقى هناك لكى يموت •

ومن الممكن أن يتحرك الممثلان وراء عوائق مختلفة للرؤية بين الوقفات ، مثل الأسلاك الشائكة أو مدفع مقلوب أو حشائش طويلة •

الحالة التاسعة

قد تتحرك آلة التصوير فى لقطة متابعة طوال مدة جرى طويلة ، ثم تتوقف وتعود الى الوضع الأول الذى بدأت منه • ويوضح شكل ٣٧١ أن الممثلين كانوا يتحركون حركات متقطعة خلال هذه اللقطة •

وتبدأ اللقطة من وضع تصوير ثابت نرى فيه الراكب أ فى منتصف



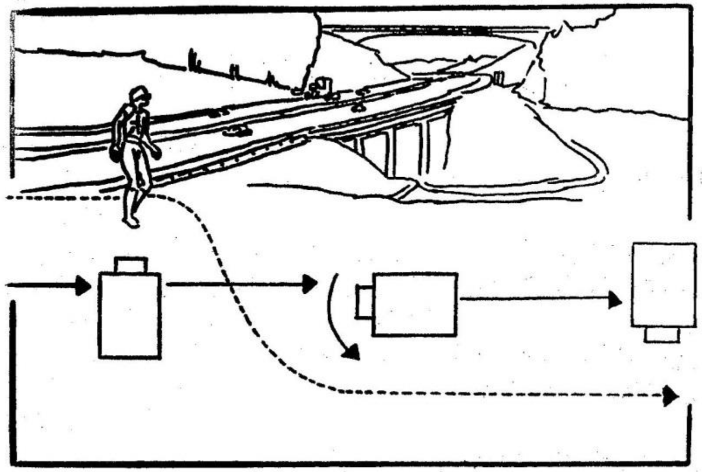
شكل ٣٧١ فى هذا المثال حركة متقطعة من الممثلين ومن آلة التصوير أيضا •

مجموعة من الركاب • وعندما يبدأ الممثل أ فى السير خلال الطائرة تتحرك معه الة التصوير لتتابعه الى اليمين • وعندما يصل الى الراكب ب يتوقف ، ويسير ب الى اليمين ليتوقف بجوار الراكب جـ • وتتوقف آلة التصوير لتصور ب و جـ بين مجموعة من الركاب • ثم يتقدم الراكب جـ ويقف فى المستوى الأمامى • ما زالت آلة التصوير ثابتة • ويسير جـ الى اليسار خلال الركاب الموجودين • تبدأ آلة التصوير فى العودة للمتابعة الى اليسار • ويتوقف جـ أمام الراكب د ويعطيه مفتاحا • يتحرك د الى اليسار ليدخل المفتاح فى احدى الآلات • وتتوقف آلة التصوير لتظهر الراكب د فى المستوى الأمامى وهو يستخدم هذه الآلة • ونرى باقى الركاب من ورائه •

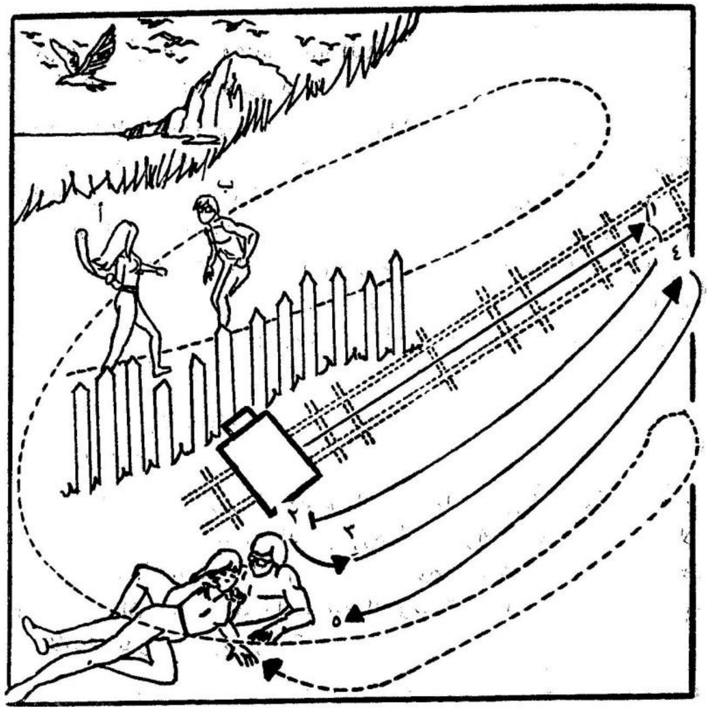
● استخدام جانبى المسار

الحالة العاشرة

يمكن لآلة التصوير أن تعكس اتجاه مسارها على الشاشة بالرغم من حركتها فى اتجاه واحد ، وذلك بمجرد أن تتحرك أفقيا (بان) خلال نصف دائرة الى الجانب الآخر من المسار وهى ما زالت تواصل حركتها الأصلية • ان الحركة ما زالت متصلة وسيتقبل المتفرجون هذا التباين فى الاتجاه بدون صعوبة (شكل ٣٧٢) •



شكل ٣٧٢ استخدام جانبى المسار فى نفس اللقطة وذلك بتحريك آلة التصوير أفقيا (بان) فى منتصف لقطة المتابعة •



شكل ٣٧٣ مثال آخر تم فيه استخدام جانبى المسار خلال لقطة متابعة مستمرة ينعكس فيها اتجاه سير آلة التصوير من آن لآخر ليصاحب حركة الممثلين ٠

الحالة الحادية عشرة

قد تنتقل آلة التصوير طوال المسافة مع استخدام كلا الجانبين منها (شكل ٣٧٣) ٠

تقترب الممثلة **أ** من الممثل **ب** ويجريان معا مسافة قصيرة الى اليمين الى النقطة ١ حيث يتوقفان ٠ ثم يبدءان فى الجرى الى اليسار وتنتقل آلة التصوير معهما على نفس الجانب ، مارة أمام سور سبق أن لمحناه فى المستوى الأمامى فى الجزء السابق من نفس اللقطة ٠ وتتوقف آلة التصوير عند النقطة ٢ وتتحرك أفقيا (بان) وهى فى مكانها لتتابع الممثلين الى النقطة ٣ ٠

الآن ، تواجه آلة التصوير الجانب الآخر من القضبان التى تتحرك عليها ، وتبدأ فى الانتقال مرة أخرى مع الممثلين من النقطة ٣ الى النقطة ٤ ٠ وتتوقف آلة التصوير والممثلان لحظة ثم يعود الممثلان معا الى النقطة ٥ حيث يقعان على الأرض ٠ وتتابعهما آلة التصـــوير الى النقطة ٥ وتنتهى اللقطة ٠

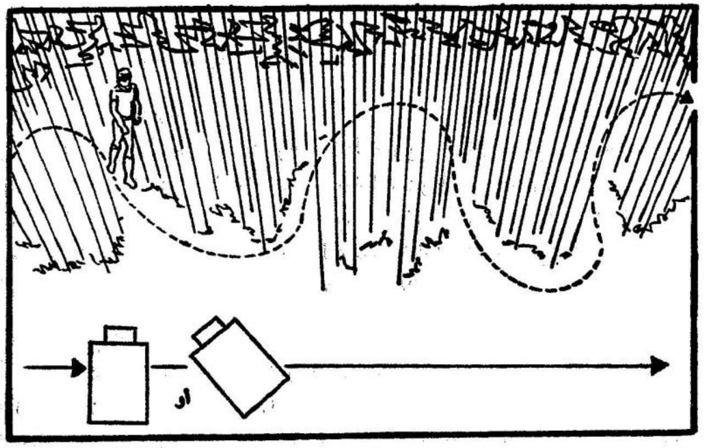
لقد أدت الاستدارة فى نصف دائرة الى انتقال آلة التصوير من أحد جانبى القضبان الى الجانب الآخر ٠ وبينما كانت حركة آلة التصـــوير متصلة من النقطة ١ الى النقطة ٤ ، الا أن حركة العربة (دوللى) التى تقلها لم تكن كذلك ٠ ولقد تضمنت اللقطة السور لكى تضيف تنويعا مرئيا فى احدى مراحلها ٠

● المسارات الملتوية

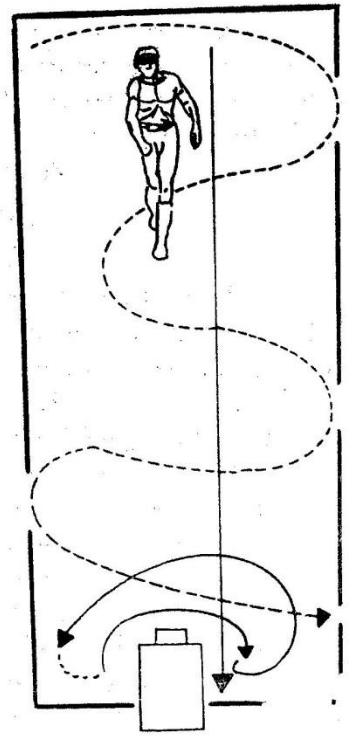
الحالة الثانية عشرة

ليس على الممثل الذى يظهر فى لقطة متابعة أن يقتصر على السير فى خط مستقيم ٠ فيمكنه أن يقترب أو يبتعد عن آلة التصوير بأن يتبع مسارا ملتويا مع استمرار آلة التصوير فى انتقالها فى خط مستقيم ٠ وبهذا النوع من الحركة فان الأشياء الثابتة التى تظهر من آن لآخر بين آلة التصـــوير والممثل تصبح ضرورية للايحاء بالعمق وبالتبـــاين بين المستويات ٠ واذا كان المطلوب من الممثل أن يعطى الايحاء بأنه يناضل لكى يشق طريقه فى وسط يصعب اختراقه (زحام من الناس أو غابة مثلا) فمما يجعل اللقطة أكثر اقناعا أن يسير الممثل فى خط ملتو أو متعرج ، بحيث يقترب من آلة التصوير أو يبتعد عنها أحيانا وربما احتجب عنها بعض اللحظات أحيانا أخرى ٠ انه يضيف الى الاحســـاس بواقعية الموقف بأن يدفع الناس (أو الشجيرات) جانبا ، وكأنهم يعوقون مساره ٠

وقد تنتقل آلة التصوير فى خط مواز أو مائل بالنسبة للزحام أو للغابة ٠ وتصبح حركة آلة التصوير كما فى شكل ٣٧٤ ٠



شكل ٣٧٤ مسار ملتو لممثل تغطيه حركة تصوير فى متابعة مستقيمة ٠



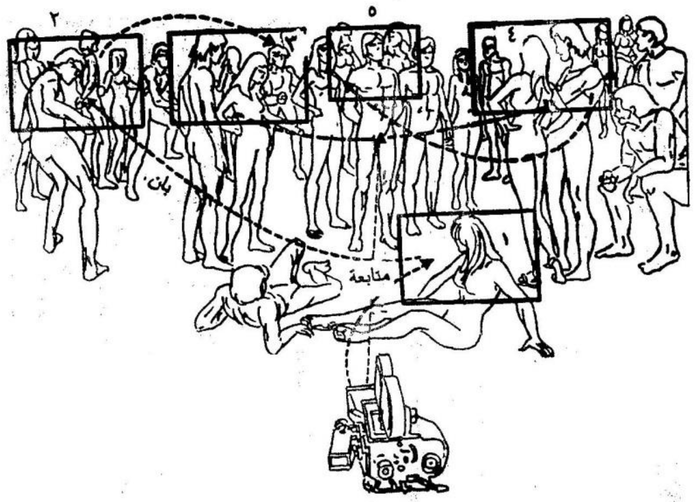
شكل ٣٧٥ عندما يتقدم الممثل فى مسار ملتو تغطيه آلة التصوير فى لقطة متابعة مستقيمة تتراجع فيها امامه ٠

الحالة الثالثة عشرة

وفى تنويعة أخرى ، تتحرك آلة التصوير الى الوراء فى خط مستقيم ، بينما يتحرك الممثل تجاهها متبعا مسارا ملتويا ٠ وتتحرك آلة التصوير حركة أفقية (بان) اضافية من جانب الى آخر ، لكى تحتفظ بالممثل داخل الصورة ٠ ويمكن استخدام هذه الوصفة لاظهار شخص يشق طريقه فى زحام خفيف فى انتظار حدث ما (شكل ٣٧٥) ٠

الحالة الرابعة عشرة

ويمكن تطبيق نفس انتقال آلة التصوير فى خط مستقيم مع الحركة الأفقية الاضافية من جانب الى آخـر ، فى حـالة تصوير مجموعة ثابتة تشكل جزءا من دائرة ٠ تبدأ آلة التصوير بلقطة بعيدة ثم تقترب منتقلة الى الأمام ، مع الحركة الأفقية الاضافية من جانب الى آخر وهى مستمرة



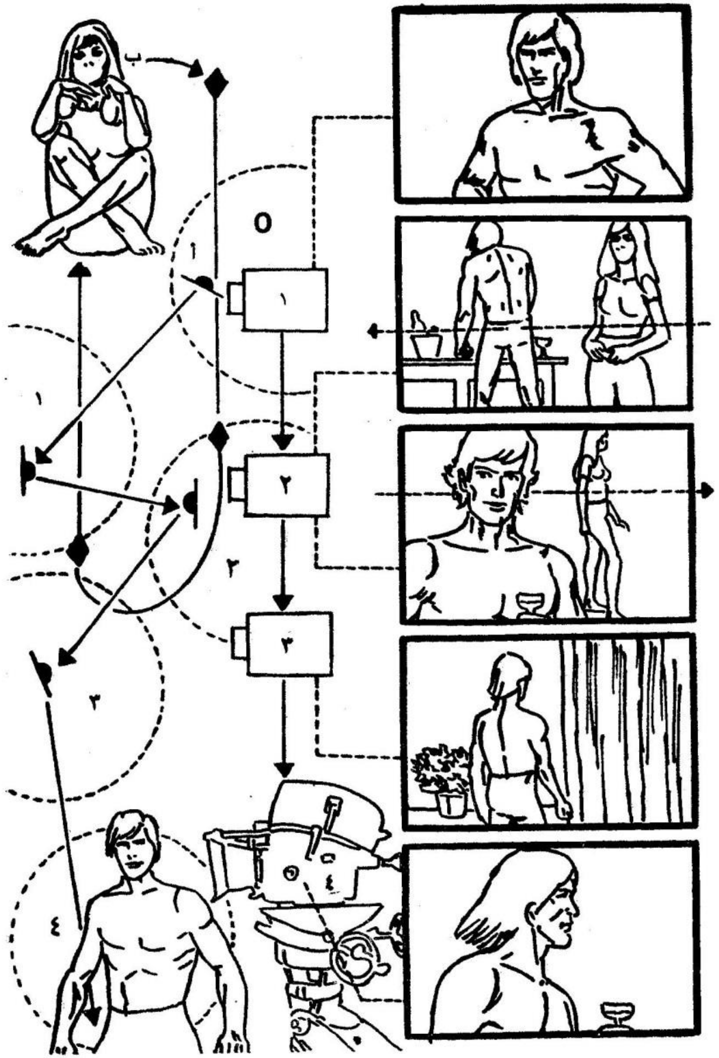
شكل ٣٧٦ تتقدم آلة التصوير فى خط مستقيم الى الأمام مع حركة أفقية (بان) من جانب الى آخر حتى تتوقف ، لتغطية حركة الممثل الرئيسى خـلال المجموعة شبه الدائرية من الأشخاص ٠

فى تقدمها حتى تستقر لنرى الممثل الرئيسى فى الصورة (شكل ٣٧٦) ٠ مثل هذه الحركة تتطلب دافعا دراميا قويا ٠ ويمكن تطبيق نفس هذا التصرف فى حالة اللقطات الزوم ٠

الحالة الخامسة عشرة

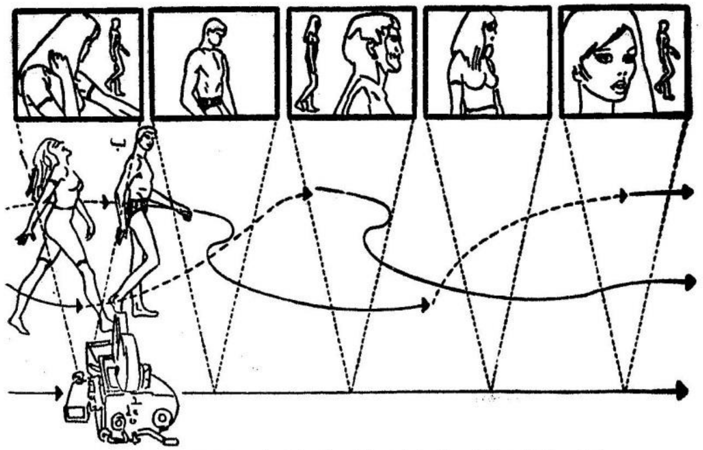
عندما تقوم آلة التصوير بمتابعة متقطعة لشخص يتحرك من منطقة الى أخرى ، فانها فى الواقع تحيل المسار الملتوى الى مجموعة من أضلاع المثلثات (شكل ٣٧٧) ٠

اننا نصور الممثل **أ** فى لقطة قريبة من الوضع ١ ، ثم تنتقل آلة التصوير معه الى الوضع ٢ ٠ نراه الآن فى لقطة كاملة ٠ ويصب لنفســه مشروبا ٠ وتعبر الممثلة **ب** فى المستوى الأمامى ٠ ثم يتقدم الممثل **أ** الى الأمام ليقف فى لقطة قريبة من الوضع ٢ ٠ ومن ورائه تعبر الممثلة **ب** الشاشة من جانب الى آخر فى الاتجاه العكسى ٠ والآن يتحرك الممثل **أ** الى الوراء الى المنطقة ٣ ٠ وتنتقل آلة التصوير من الوضع ٢ الى الوضع ٣ ٠ ويرتشف الممثل **أ** مشروبه وهو ينظر الى خارج النافذة ، ثم يستدير ويتقدم الى المنطقة ٤ ٠ وتنتقل آلة التصوير من الوضع ٣ الى الوضع ٤ لتصور الممثل **أ** فى لقطة قريبة مرة أخرى ٠ لقد أضفنا الحركة الأفقية



شكل ٣٧٧ حركة تصوير متقطعة لمتابعة حركة متقطعة لممثل ، تتخذ شكلا غير منتظم من أضلاع المثلثات ٠

للممثلة **ب** لكى تعترض حركة الممثل الرئيسى الى الوراء والى الأمام ، حتى تضيف بعض التنويع على ما تعرضه الشاشة علينا ٠



شكل ٣٧٨ يتقاطع المساران الملتويان للشخصين أمام آلة التصوير فى حركتها المستقيمة ، وهكذا يظهر أحدهما بالتناوب على الشاشة ٠

الحالة السادسة عشرة

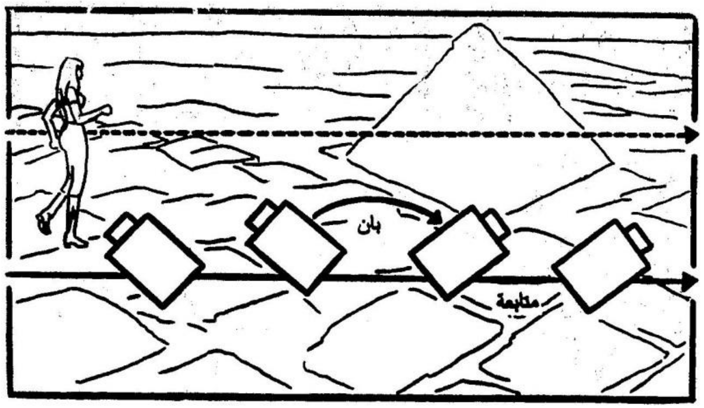
قد يتقاطع المساران الملتويان للشخصين أمام آلة التصوير أكثر من مرة وهى فى حركتها المتصلة (شكل ٣٧٨) ٠

ويسمح هذا ببعض التباين فى عدد من يظهر على الشاشة ٠ تبطىء الممثلة **أ** التى تظهر فى المستوى الأمامى لتخرج من **مجال آلة التصوير** التى تتابع الحركة من الجانب وتركز الآن على الممثل **ب** وهو يتقدم الى الأمام ٠ وعندما يقترب الممثل **ب** تدخل الممثلة **أ** فى المستوى الخلفى من نفس الجانب الذى خرجت منه من قبل ، وتعبر من وراء الممثل **ب** لتضع نفسها على الجانب الأيمن من الشاشة ٠ وتحتفظ بالتكوين الذى يضم **أ** و **ب** للحظة ، ثم يبطىء الممثل **ب** من سرعته وتنفرد الممثلة **أ** فى لقطة قريبة مرة أخرى ٠ وبعد ذلك يظهر الممثل **ب** فى **المستوى الخلفى** ٠ وتعبر الخطوط المتقطعة فى شكل ٣٧٨ عن الأجزاء من مسارى الشخصين التى لم تسجلها آلة التصوير ٠

● الحركة الأفقية أثناء المتابعة

الحالة السابعة عشرة

يمكن بطبيعة الحال تنفيذ حركة أفقية (بان) **فى** نصف دائرة فى منتصف لقطة المتابعة ، مثلما يمكن تنفيذها فى نهايتها ٠ وهناك تنويعتان لهذا ٠ اذا بدأت اللقطة وآلة التصوير تسجل الممثلة من الأمام ، فانها بعد



شكل ٣٧٩ حركة أفقية (بان) فى منتصف لقطة المتابعة تغير تصوير الممثل من الأمام الى تصويره من الخلف ٠

انتهاء الحركة الأفقية ستصورها من الخلف (شكل ٣٧٩) ٠

ونحصل على التأثير العكسى لهذا اذا ما بدأت اللقطة وآلة التصوير تسجل الرجل والمرأة من الخلف ٠ ثم يواجهان آلة التصوير فى نهاية اللقطة عندما تنتقل آلة التصوير لتسبقهما وتستدير فى حركة أفقية (شكل ٣٨٠) ٠

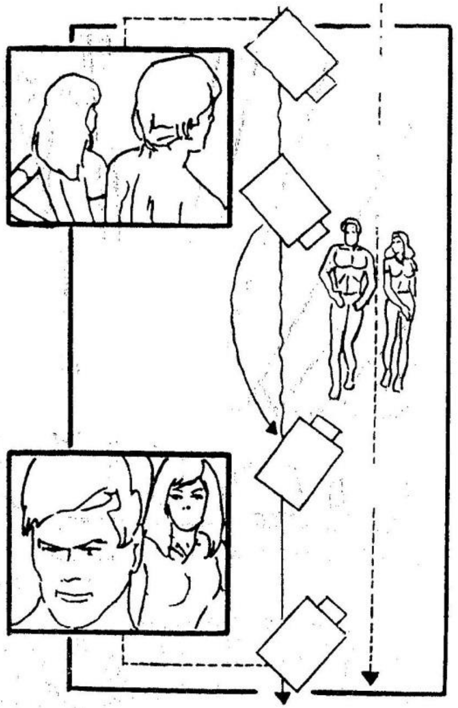
وفى هذين المثالين تنتقل آلة التصوير فى مسار مستقيم وتظل المسافة بينها وبين الممثلين ثابتة ٠

الحالة الثامنة عشرة

قد تنتقل آلة التصوير فى مسار مستقيم ثم يستدير هذا المسار فى زاوية قائمة ، كما فى حالة الممثل الذى يستدير فجأة حول أحد الأركان ٠ واذا كان الممثل يسير أمام آلة التصوير بينما تتراجع هى الى الوراء ، يصبح من السهل تنفيذ هذه اللقطة (شكل ٣٨١) ٠

وهناك وضع أكثر تطورا من هذا ، عندما يكون الممثلون يتحركون فى مسار به زاوية قائمة تختلف عن الزاوية القائمة التى تنتقل فيها آلة التصوير وان كانت تقابلها وتوازنها (شكل ٣٨٢) ٠

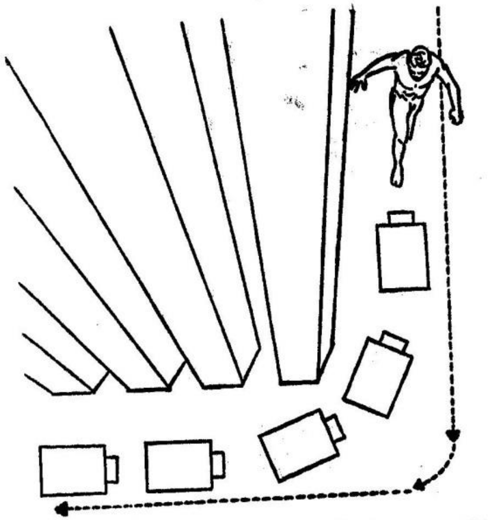
تنتقل آلة التصوير فى لقطة متابعة وراء جنديين فى شارع مهجور ٠ وعندما يصلان الى ركن الشارع يتحرك الجنديان تجاه ترولى باس محطم ومتروك فى منتصف الشارع ٠ ونسمع صوت طلقات بندقية آلية من بعيد ٠ ويتوقف الجنديان بجانب الترولى ويفحصان المكان المحيط بهما ٠



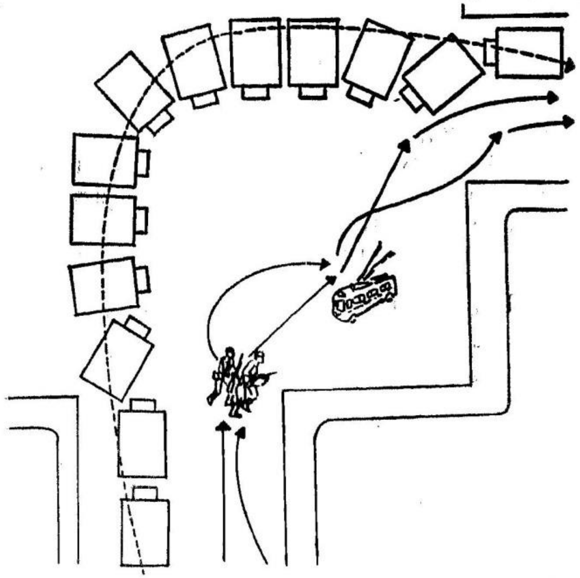
شكل ٣٨٠ اذا بدأت آلة التصوير حركة المتابعة وهى تغطى الشخصين من الخلف فان الحركة الأفقية (بان) فى منتصف اللقطة تغير العلاقة الى تغطية من الأمام ٠ ويلزم أن تتحرك آلة التصوير أسرع من الشخصين أثناء الحركة الأفقية حتى تغطيهما من الأمام ٠ فى المثال السابق ابطات آلة التصوير فى حركتها الأفقية ٠

وتستمر آلة التصوير فى حركة المتابعة طوال الوقت ، مع الاستدارة أفقيا لتحافظ على ظهور الجنديين فى الصورة ، ثم تستدير الى الشارع الجديد ٠ وعندئذ يبدأ الجنديان فى الجرى تجاه آلة التصوير مع المحافظة على المسافة بينهما وبين آلة التصوير أثناء تراجعها الى الوراء ٠

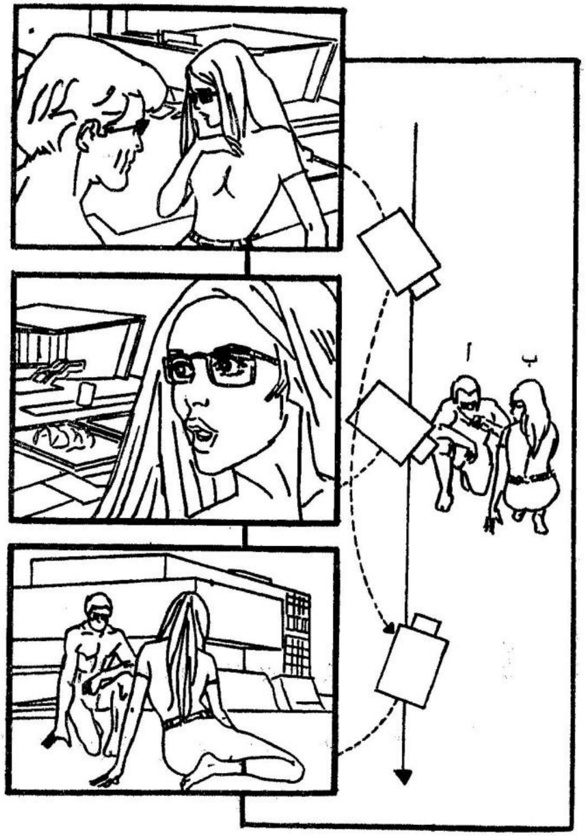
ان تغيير المسافة بين الجنديين وآلة التصوير هنا تكسب اللقطة قيمة مرئية اضافية ٠ وعندما يتوقف الجنديان بينما تستمر آلة التصوير فى انتقالها يتم الايحاء هنا بما يخبئه لهما القدر ، نتيجة للتباين بين الحركة والهدوء وسياق المشهد ٠٠ انعزال الشارع المهجور ٠٠ تهديد الأصوات التى تأتى من مكان غير معروف ٠٠ ان الحرب دائرة ٠



شكل ٣٨١ مسار الممثل على زاوية قائمة ، وتكرر آلة التصوير التى تسبقه نفس المسار ٠



شكل ٣٨٢ يستدير مسار آلة التصوير فى زاوية قائمة أثناء لقطة المتابعة المستمرة لتغطية حركة متقاطعة من الممثلين ٠

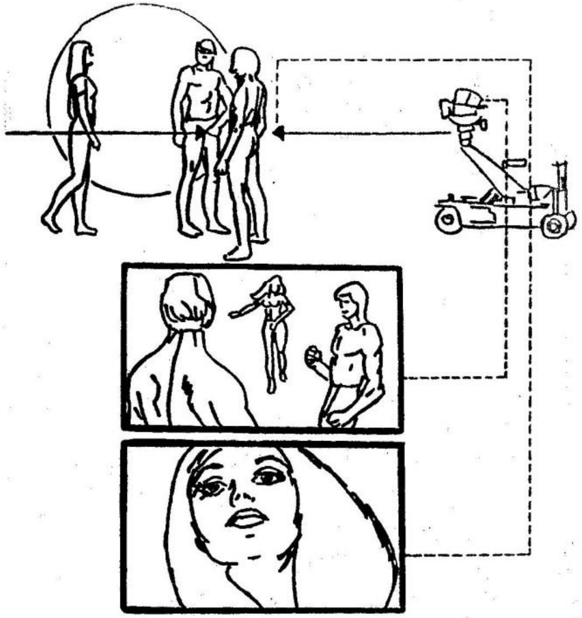


شكل ٣٨٣ استخدام أحد الشخصين كمحور لحركة آلة التصوير الأفقية (بان) أثناء حركة المتابعة ٠ الشخصان ثابتان ٠

الحالة التاسعة عشرة

يمكن استخدام لقطة حركة أفقية (بان) فى منتصف حركة متابعة فى حالة تغطية ممثلين ثابتين كما فى شكل ٣٨٣ ٠

تبدأ آلة التصوير بان تضم الممثل **أ** والممثلة **ب** فى لقطة قريبة ٠ ثم تتقدم الى الأمام ناحية الممثلة **ب** ٠ وعندما تصل اليها آلة التصوير تبدأ فى الاستدارة أفقيا الى الجانب العكسى للاتجاه الذى تنتقل فيه ٠ وتستخدم آلة التصوير الممثلة ب كمحور لهذه الحركة ٠ وتستمر آلة التصوير فى حركة انتقالها الأصلية ولكنها أصبحت الآن تبتعد عن **أ** و **ب** حتى تتوقف ، لتقدمهما فى لقطة متوسطة ٠



شكل ٣٨٤ الممثل وآلة التصوير يتحركان ، وتتم التغطية فى اتجاه محايد ٠

● **آلة التصوير تتحرك فى عكس اتجاه حركة الممثلين**

أحيانا يتم تدبير اللقطة بحيث تتحرك آلة التصوير فى عكس اتجاه حركة الممثلين ٠ وهناك عدة تنويعات لهذا ٠

الحالة العشرون

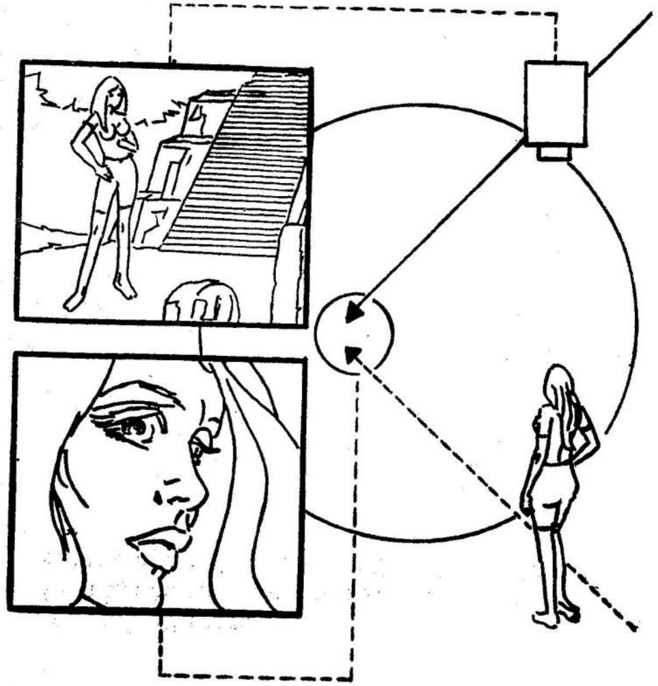
يتجه كل من الممثل وآلة التصـــوير تجاه الآخر حتى يقفا وجهـا لوجه ٠ واذا كان هناك ممثلون آخرون فى المســـتوى الأمامى ، فاننا نستبعدهم من الشاشة عند نهاية اللقطة (شكل ٣٨٤) ٠

وكما يتضح بسهولة ، فان لهذا الحل قوة كامنة للتركيز على ممثل أو موقف معين ٠ ان تعارض حركة آلة التصوير وحركة الممثل له تأثير فعال اذا كان الممثل يتحرك مبتعدا بينما تتراجع آلة التصوير الى الوراء ٠ فبتراجع آلة التصوير عن المنظر عندما يغادره الممثل ، يتم تأكيد روح المشهد بوسيلة مرئية على الشاشة ٠ واذا تلاحقت عدة حركات من هذا النوع ، سواء لتتجمع أو لتتفرق ، وهى تشمل ممثلين مختلفين ، فانها

تؤكد الموقف الذى سيلى عندما تكتمل هذه الحركات ٠ ويكفى أن تشمل اثنين أو ثلاثة من الممثلين من أجل التركيز المرئى ٠

الحالة الحادية والعشرون

اذا كان لكل من آلة التصوير والممثلة مسار مائل ولهما نقطة التقاء ، فان اللقطة تبدأ بلقطة كاملة وتنتهى فى لقطة قريبة (شكل ٣٨٥) ٠

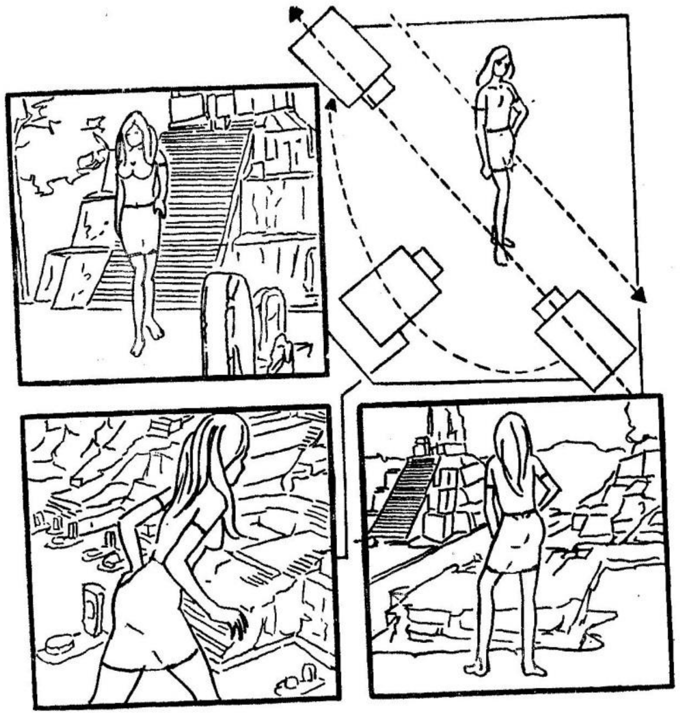


شكل ٣٨٥ لكل من آلة التصوير والممثلة مسار مائل ولهمـا نقطـة التقاء فى هذا المثال ٠

الحالة الثانية والعشرون

وهناك تدبير آخر عندما تتقابل آلة التصوير مع الممثلة وهما فى مسارين متوازيين متضادين ، فتتحرك آلة التصوير حركة أفقية (بان) لتتابع الممثلة وهى تمر بجوارها ٠ وتبدو الممثلة وكأنها تقترب من آلة التصوير ثم تبتعد عنها (شكل ٣٨٦) ٠

وهنا تتحرك آلة التصوير والممثلة بنفس السرعة وان كان ذلك

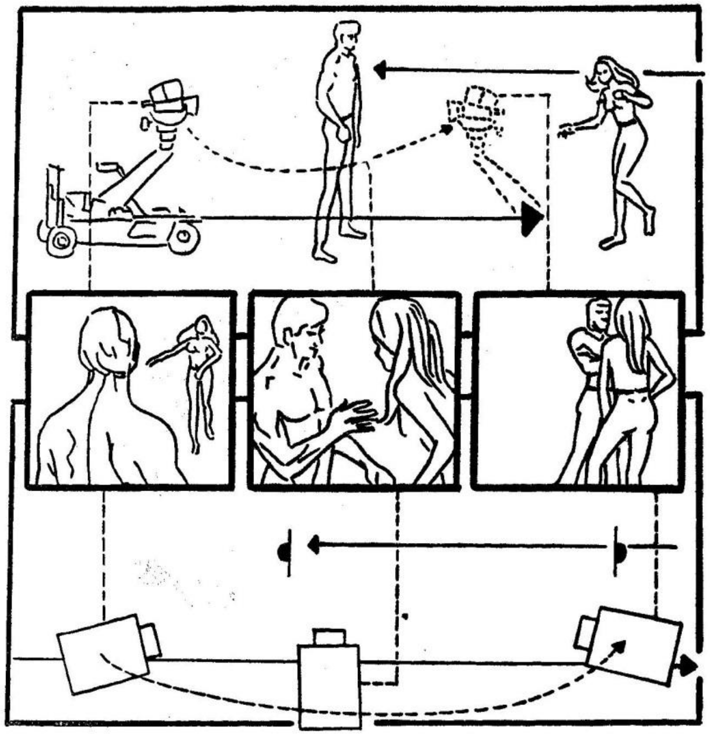


شكل ٣٨٦ آلة التصوير والممثلة فى مسارين متوازيين متضادين . وعندما يتقابلان تتحرك آلة التصوير حركة أفقية (بان) لتتابع الممثلة وهى مستمرة فى ابتعادها .

اتجاهين متضادين . وقد تتوقف الممثلة أولا لفترة وجيزة قبل أن تتوقف آلة التصوير .

الحالة الثالثة والعشرون

ويمكننا أن نحصل على تنويع آخر اذا تضمنت اللقطة ممثلا رئيسيا ثابتا . ويتجه كل من الممثل الآخر المتحرك وآلة التصوير ليجتمعا عند الممثل الثابت ، وان كان الممثل المتحرك يتوقف قبل أن تتوقف آلة التصوير . ولا تتوقف آلة التصوير الا عندما تحصل على وجهة النظر العكسية لوضعها الذى بدأت به (شكل ٣٨٧) .

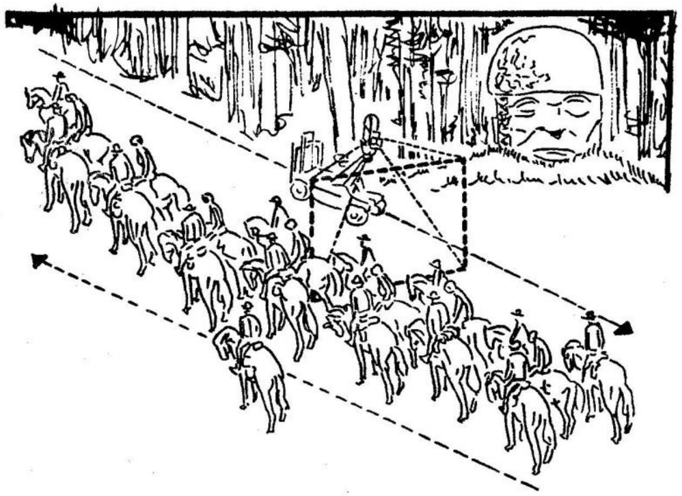


شكل ٣٨٧ يتحرك أحد الشخصين وآلة التصوير فى اتجاهين متضادين . ويصبح الممثل الثابت محورا مرئيا للمشهد .

الحالة الرابعة والعشرون

اذا تحركت آلة التصوير فى الاتجاه المضاد لحركة مجموعة الممثلين الذين يتقدمون الى الأمام ، دون أن تتحرك أفقيا (بان) لمتابعتهم ، فمن الأفضل أن تكون آلة التصوير موجهة بزاوية الى الأمام فى وضع ثلاثة أرباع (شكل ٣٨٨) .

ويسمح لنا هذا الوضع لآلة التصوير بأن نشاهد الممثلين بارتياح ، وهم يأتون من المستوى الخلفى حتى يخرجوا من الشاشة . أما اذا كانت آلة التصوير موجهة متعامدة على مسار الممثلين ، فانها تعطينا منظرا جانبيا لهم (بروفيل) وسيبدون وكأنهم يعبرون الشاشة بمعدل أسرع . وهذه السرعة الزائدة لا تجعل الرؤية مريحة ، وسرعان ما تتسبب هذه الحركة المتكررة السريعة فى مضايقة المتفرجين .



شكل ٣٨٨ مجموعة كبيرة من الأشخاص يتحركون فى اتجاه مضاد لحركة التصوير ، التى تواجههم بزاوية ثلاثة أرباع ٠

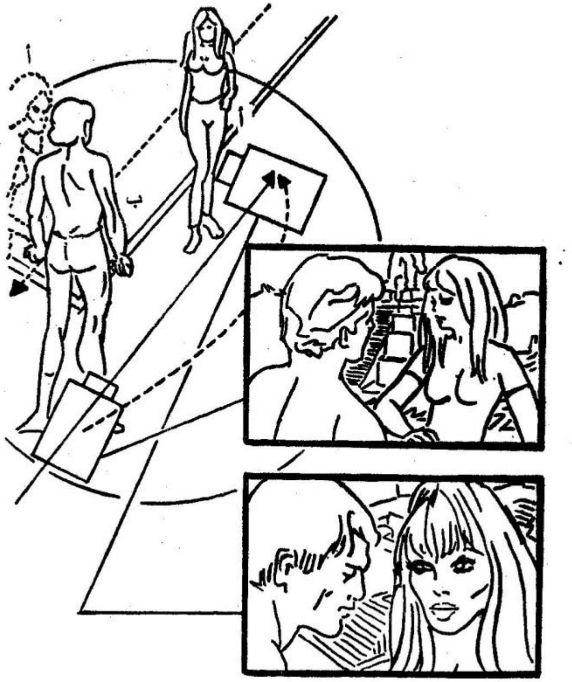
الحالة الخامسة والعشرون

تتضمن هذه الحالة أن تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) فى ربع دائرة أثناء حركة المتابعة (شكل ٣٨٩) ٠ هنا تتحرك آلة التصوير فى عكس اتجاه الممثلة **أ** المتحركة ، مع استخدام الممثل **ب** الثابت كمحور لدوران الحركة الأفقية ٠

الحالة السادسة والعشرون

اذا سارت الممثلة **أ** تجاه الممثل **ب** ، فان الوضع الأخير لآلة التصوير يقدم لنا لقطة جانبية لكلا الممثلين (شكل ٣٩٠) ٠

والاختلاف هنا أن الممثلة **أ** عند نهاية حركتها تبقى مواجهة الممثل **ب** ونراها من الجانب (بروفيل) ٠ أما فى الحالة ٢٥ السابقة فكانت العلاقة بين جسمى الممثلين على شكل حرف L وليست المواجهة ٠ لقد وقفت هناك الممثلة **أ** لنراها من الأمام وهي وراء الممثل **ب** الذى أعطى جانب وجهه للمتفرجين ٠

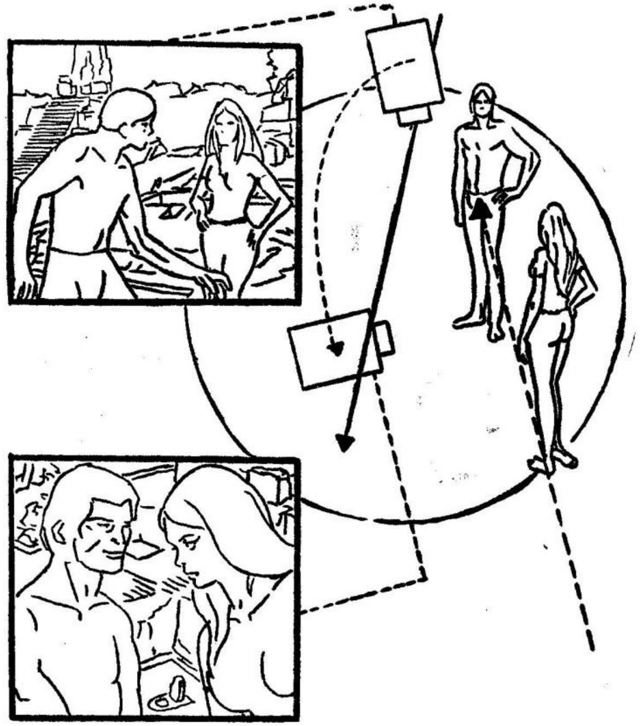


شكل ٣٨٩ استخدام لقطة متابعة لتحريك آلة التصوير من منطقة ثابتة الى أخرى ولتصبح على زاوية قائمة من الوضع الأول ٠

الحالة السابعة والعشرون

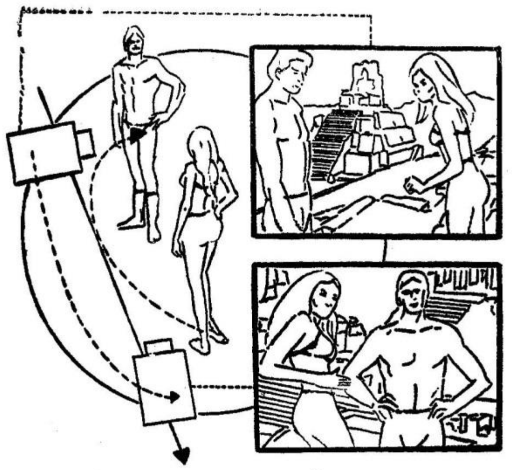
يمكننا أن نحصل على عكس وضعى الممثلين على الشاشة ، اذا ما سارت الممثلة المتحركة بين الممثل الثابت وآلة التصوير المتحركة أيضا (شكل ٣٩١) ٠

كما يمكننا أن نحصل على المزيد من حركات المتابعة التى تتخللها حركات أفقية (بان) بأن نعكس المسار واتجاه الحركة الأفقية فى الجزء الثانى من اللقطة ٠ فتاة تتحدث الى صديقها ، ثم تسير الى اليسار ٠ وتنتقل آلة التصوير معها الى اليسار وتتحرك أفقيا أيضا الى ذلك الجانب لكى تلتقط صورتها مع صورة صديقها فى المرآة ٠ وتتوقف الفتاة فى مواجهة المرآة ، وتتوقف آلة التصوير أيضا عن الحركة الأفقية وعن حركة المتابعة ، ولتصور الفتاة على اليمين وانعكاس شكلها فى المرآة فى الوسط وانعكاس شكل صديقها على اليسار ٠ ثم تستدير الفتاة اتجاه آلة



شكل ٣٩٠ اجراء مماثل لما فى المثال السابق ، ولكن يواجه كل من الشخصين الآخر فى نهاية اللقطة ٠

التصوير ٠ ونرى فى المرآة الرجل وهو يتقدم نحوها ويتوقف قريبا منها ، ولكن دون أن يدخل حدود الشاشة ٠ ثم تبدأ الفتاة فى التقدم الى الأمام الى يمين الشاشة فتتراجع آلة التصوير الى الوراء وتستدير أفقيا الى اليمين معها ٠ وتنتقل الفتاة الى ما وراء الرجل وتنتقل آلة التصوير لتتابعها وحدها ٠ وتتوقف الفتاة ، وتتوقف آلة التصوير ٠ وتستدير الفتاة لتواجه الرجل وهو خارج الشاشة الى اليسار ٠ وعندما تستكمل استدارتها يدخل الرجل فى الصورة من اليسار ، ونرى الاثنين أمام آلة التصوير من الجانب (بروفيل) ٠ أن حركة آلة التصوير وحركة الممثلين تبدوان على الشاشة وكأنهما تصميم لرقصة ، هى أساس لمونتاج اللقطات « داخل آلة التصوير » ، وهو ما سنشرحه فيما بعد ٠



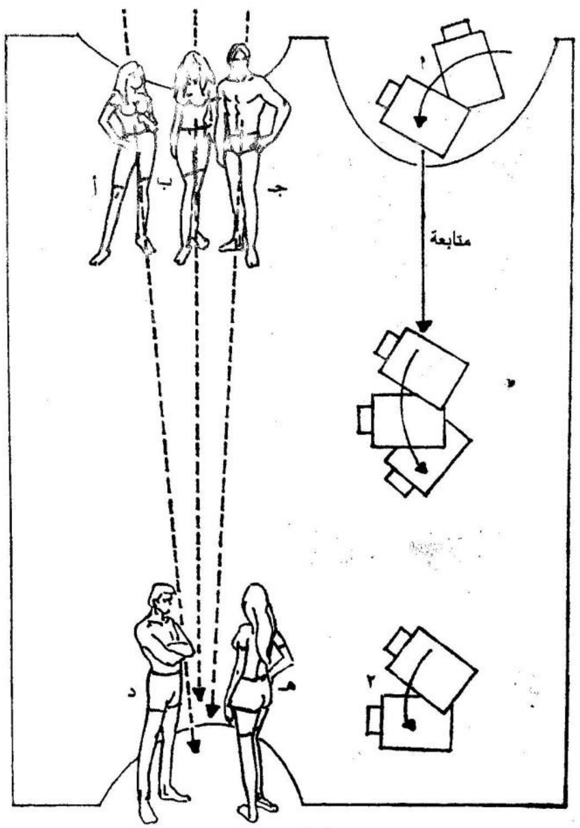
شكل ٣٩١ حركة آلة التصوير هنا تشبه المثال السابق ، الا أن الشخصين يتبادلان مكانيهما على الشاشة ٠

الحالة الثامنة والعشرون

يمكننا أن نستخدم حركة أفقية (بان) فى بداية اللقطة ، تتبعها حركة متابعة تنتقل فيها آلة التصوير كاستمرار للحركة الأفقية ، وأن نتوج اللقطة بحركة أفقية (بان) أخرى عندما تتوقف العربة (دوللى) عن الحركة (شكل ٣٩٢) ٠

انها وصفة بسيطة لتقديم الممثلين (فى الحركة الأفقية الأولى) ولكى ننتقل معهم وهم يتحدثون ، ونراهم يتجهون الى المكان الذى يقصدونه (فى الحركة الأفقية الثانية) ٠ وبهذه الطريقة نكون قد استخدمنا انتقال آلة التصوير فى الجزء الأكثر أهمية فقط خلال اللقطة ٠ وفى الحركة الأفقية عند نهاية تصوير اللقطة ١ يتضح لنا هدف تحرك الممثلين **ا و ب و جـ** الذى سيصلون اليه فى المستوى الخلفى ، حيث يقف الممثلان **د و هـ** ٠

وتغطى اللقطة ٢ اقتراب الممثلين الرئيسيين ، وتتحرك أفقيا فى ربع دائرة لتضم الممثلين الخمسة عندما يلتقون ٠

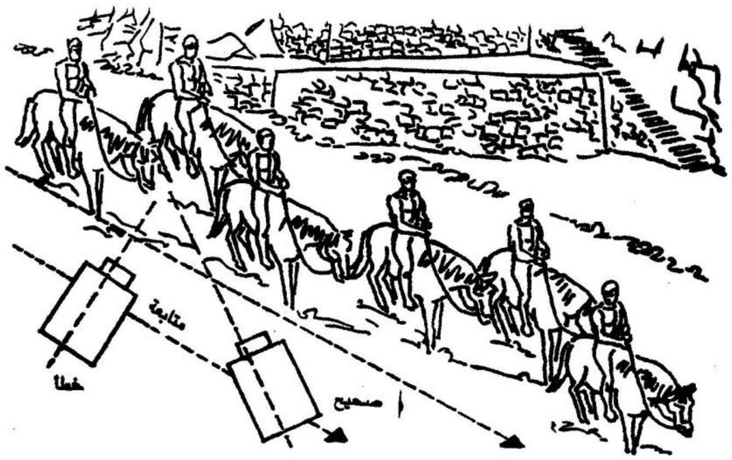


شكل ٣٩٢ انسياب الحركة حيث تتضمن اللقطتان حركة آلة التصوير فى انسجام لتغطية مجموعة تسير لتلتقى بشخصين ينتظران ·

تكوينات من طابور واحد

عندما يتحرك الممثلون فى طابور واحد ، يمكن لآلة التصوير التى تتابعهم أن تنتقل بأسرع من معدلهم أو بأبطأ منه ·

فاذا زادت سرعة انتقال آلة التصوير يمكننا أن نتعرف على الممثلين واحدا وراء الآخر ثم نتركهم وراءنا · أما اذا حافظت آلة التصوير على سرعة ثابتة ، فيمكن للممثلين أن يظهروا داخل الصورة واحدا وراء الآخر وأن يبطىء كل منهم لكى يتحرك بنفس سرعة آلة التصوير ، ثم يزيد من سرعته ليتقدم الى خارج الصورة بينما يتقدم الذى خلفه ليحل محله



شكل ٣٩٣ زاوية ثلاثة أرباع لتغطية مجموعة تتحرك من لقطة متابعة ، توضح الحدث بطريقة أفضل مما لو كانت آلة التصوير عمودية على خط السير ·

وهكذا · ويمكن تكرار هذا التصرف بعدد الأشخاص الذين يتكون منهم الطابور اذا شئنا ·

وهناك تنويعة أخرى بأن نجعل أحدهم خارج الطابور يتحرك مع آلة التصوير بمعدل أسرع من الباقين وبحيث يمر تدريجيا أمام كل ممثل آخر ·

ويمكنه أن يمر بين آلة التصوير وطابور الباقين ، أو أن يمر من الجانب الآخر للطابور · وفى الحالة الأولى يظهر فى المستوى الأمامى ، وفى الحالة الثانية يظهر فى المستوى الخلفى ·

وهناك تعديل آخر أفضل ، بأن نجعل طابور الأشخاص يتحرك فى عكس اتجاه الممثل الرئيسى وآلة التصوير ، بحيث يبقى فى منتصف اللقطة ، سواء فى المستوى الأمامى أو الخلفى ، بينما يمر طابور الآخرين الى الجانب الآخر · وبهذه الطريقة نحصل على لقطة كلها حيوية ونشاط ·

ولكن لكى يكون لهذه الحالة وقعها ، وكذا فى الحالات السابقة ، يلزم أن تكون آلة التصوير بزاوية ثلاثة أرباع تجاه الطابور ، وليست عمودية عليه (شكل ٣٩٣) ·

● سرعة الانتقال

سرعة انتقال آلة التصوير فى لقطات المتابعة غالبا ما تفرضها سرعة الشخص أو الشىء الذى تتابعه • أما اذا كانت آلة التصوير تقترب فى حركتها ، أو تبتعد ، عن شخص ثابت ، فان سرعة حركتها هذه تضيف فى الواقع تعليقا على المشهد •

ان الانتقال العادى من اللقطة الكاملة لممثل الى اللقطة القريبة له تصلح للتركيز على بعض تعبيرات وجهه أو احدى حركات جسمه فى الجزء الأخير من حركة الاقتراب •

كما يمكن استخدام حركة الابتعاد السريعة لكى نكشف عن معلومات جديدة فى المستوى الأمامى ، هى التى تسببت فى رد الفعل على الممثل كما شاهدناه فى اللقطة القريبة •

والتقدم track in ببطء يعطى ايحاء حميميا عندما نتسلل بهدوء تجاه الممثل •

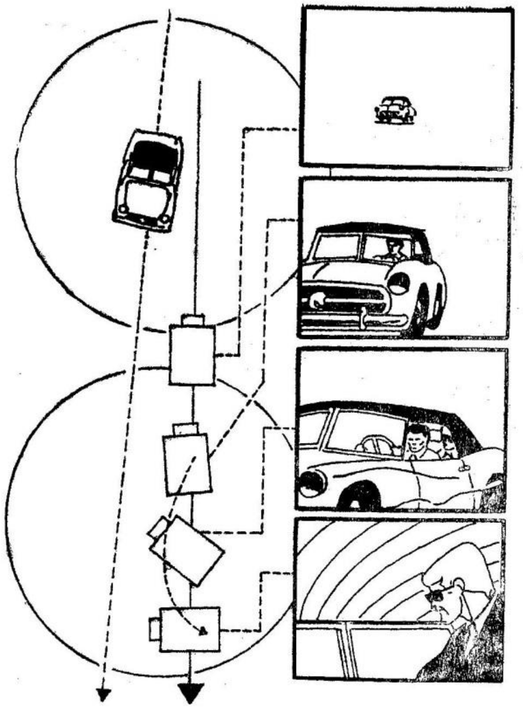
ان التقدم ببطء وبثبات نحو ممثل متحدث أو صامت ، يجعل المتفرجين يتوحدون معه بالكامل • وتصبح مشاكله هى مشاكلنا نحن ، وتتدفق عواطفنا تجاهه فى يسر وانطلاق •

أما التراجع track out البطىء فيمكنه أن يؤكد احساسا بالحزن أو بالوحدة • انه يعزل الممثل الثابت عن المتفرجين •

وفى حالة استخدام حركات المتابعة المتكررة ، اما بالانتقال جانبيا عبر منظر طبيعى يضم مواقع مختلفة ، أو بمصاحبة أشخاص مختلفين لتغطية كل منهم فى لقطة على انفراد ، فان سرعة هذا الانتقال يجب أن تتفق فيما بينها • وبالمثل فى حالة استخدام حركات الاقتراب المتكررة تجاه أشياء مختلفة (أو حركات الابتعاد المتكررة) فان السرعة فى كل منها يجب أن تبقى كما هى لا تتغير • واذا تقاطعت لقطات تراجع الى الوراء بين لقطات تقدم الى الأمام ، للتعليق على بعض الأشياء الثابتة ، فيلزم تطبيق نفس الشرط • والا فان اختلاف السرعات بين لقطة وأخرى سوف يعوق تأثيرها •

● الموضوع يقترب من آلة التصوير أثناء حركتها

موضوع التصوير الذى تغطيه آلة التصوير من الأمام خلال حركتها لا يحتاج الى البدء من وضع قريب • اننا نرى سيارة تتحرك فى الطريق فى لقطة كاملة تتراجع فيها آلة التصوير أمام السيارة • وتزداد سرعة السيارة ويزداد اقترابها من آلة التصوير • وعندما تصبح فى مواجهتها

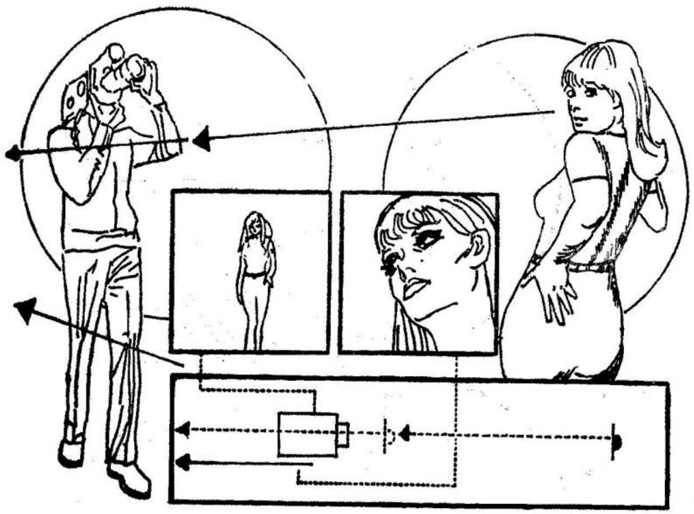


شكل ٣٩٤ حركة السيارة وهى مقبلة نحونا اسرع من حركة آلة التصوير ثم يتحركان معا بنفس السرعة •

تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) قليلا لأحد الجانبين لتوضح فى لقطة متوسطة أحد الراكبين فى المقعد الخلفى • والآن تتحرك السيارة وآلة التصوير بنفس السرعة (شكل ٣٩٤) •

وقد تبدأ اللقطة عندما تتحرك الممثلة وحدها تجاه آلة التصوير الثابتة والتى لا تبدأ فى حركتها مع الممثلة الا عندما تصبح بجوارها (شكل ٣٩٥) •

وعندما تبدأ آلة التصوير فى الحركة فيجب أن تبدأ ببطء ثم تزيد من سرعتها تدريجيا حتى لا تلفت الأنظار اليها • الا أنه من الأفضل أن تتوقف الممثلة قليلا أمام آلة التصوير ، وعندما تبدأ الممثلة فى الحركة مرة ثانية تبدأ معها آلة التصوير فى حركتها • وبهذه الطريقة تصبح الحركة الجديدة للممثلة هى الدافع وراء حركة آلة التصوير •



شكل ٣٩٥ تظل آلة التصوير ثابتة حتى تقترب الممثلة منها ، وعندئذ تبدأ فى التراجع أمام الممثلة ٠

ان الحركة التى وراءها دافع يتقبلها المتفرجون بارتيـــاح ، لأنها لا تلفت النظر فى حد ذاتها ٠ بل انهـا تحقق رغبتهم اللاواعية بمتابعة الممثلة ٠

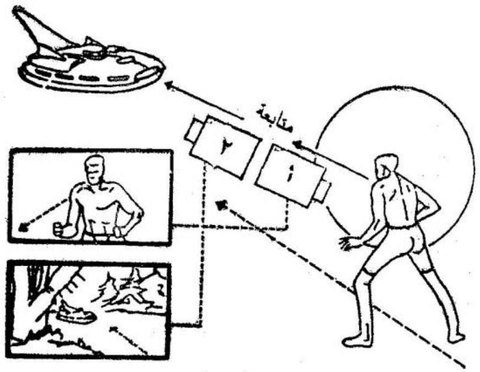
● مونتاج لقطات المتابعة المتتالية

يمكن تقسيم لقطة المتابعة الطويلة لممثل ما لتتقاطع مع لقطات متابعة عكسية لما يراه الممثل عندما يتحرك ٠ ان اتجاه الحركة ينعكس هنا ٠ وتصـبح مثل هذه اللقطة فى الواقع هى وجهة النظر الذاتيـة للممثل (شكل ٣٩٦) ٠

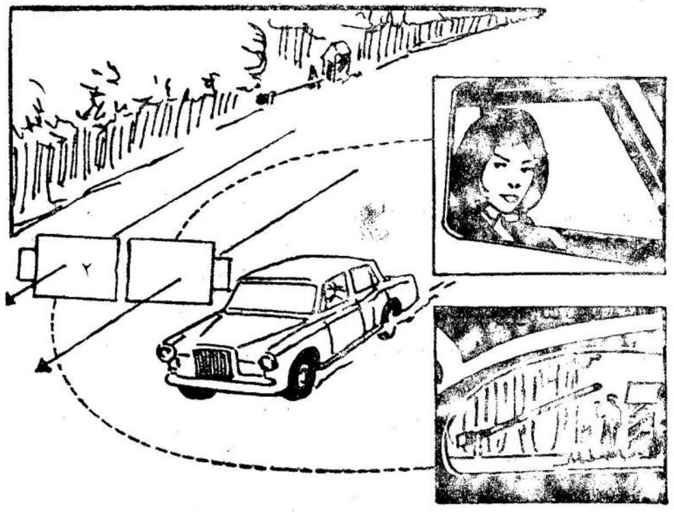
ويتم بهذه الطريقة تأكيد وجهة نظر الممثل المتحرك ، حيث يحل المتفرجون محل الممثل وهو يتقدم نحو هدفه ٠

واذا كنا ننتقل لنتابع الممثل من الجانب ، فانه يظل فى نفس الجزء من الشاشة ، مع ظهور أحد جانبى المستوى الخلفى واختفاء الجانب الآخر ٠ وينعكس هذا الوضع عند تصوير اللقطة العكسية للمتابعة (شكل ٣٩٧) التى تصور وجهة نظر الممثل ٠

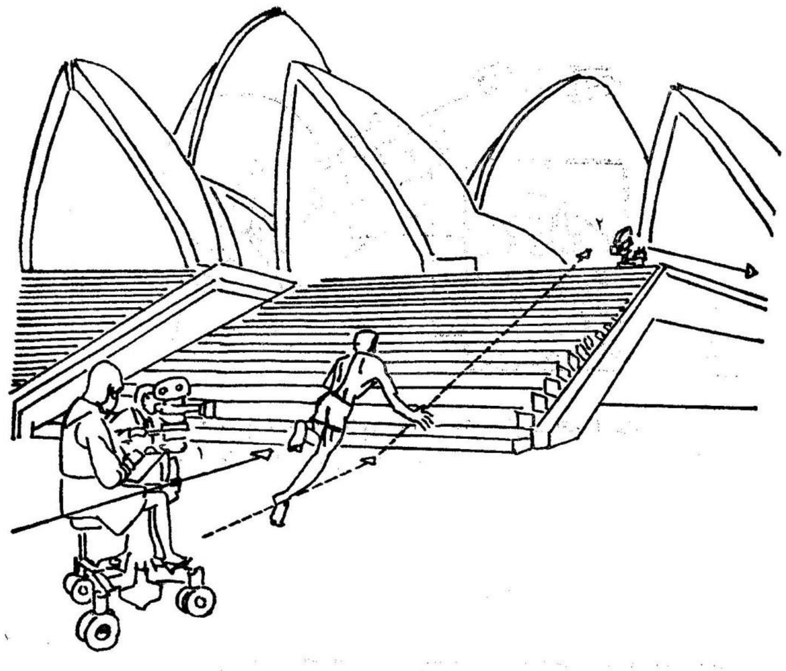
واذا كانت آلة التصوير تتابع ممثلا من خلفه مع تقدمها الى الأمام



شكل ٣٩٦ وضع التصوير الثانى هو وجهة النظر الذاتية للممثل المتحرك ٠ هنا تم استخدام اتجاه محايد ٠



شكل ٣٩٧ وضع التصوير الثانى هو أيضا وجهة نظر ذاتية ٠



شكل ٣٩٨ لقطتا متابعة عكسيتان خارجيتان لتغطية ممثل يتحرك

وراءه ، نجد فى اللقطة العكسية أن آلة التصوير تتراجع الى الوراء بينما يتقدم الممثل نحوها (شكل ٣٩٨) ٠

واليكم حالة مماثلة :

اللقطة ١ فى الفناء الداخلى السفلى ٠ آلة التصوير تتابع الممثل من خلفه ٠٠ ثم يبدأ فى تسلق السلالم ٠ وعندما تصل آلة التصوير الى أول درجة نقطع الى ٠٠٠

اللقطة ٢ آلة تصوير فى أعلى نهاية السلالم ، فى مواجهة الممثل ٠ تتراجع الى الوراء وهو يرتفع الى أعلى السلالم وتستمر فى حركتها الى الوراء مع الممثل وهو يخترق الممر ٠

وهناك حركة أكثر بساطة ، وتتم عندما يسير الممثل على أرضية مستوية ، ويمكن تغطيته عندئذ باستخدام نفس الوصفة ٠

● لقطات ثابتة تتقاطع خلال لقطة متابعة رئيسية

الحالة (أ)

تسمح لقطة المتابعة الأمامية بأن تتقاطع معها عدة لقطات مقتطعة cut-away ثابتة ٠ تظل حركة آلة التصوير والممثل كما هى فى لقطة المتابعة الرئيسية ٠ بينما تتقاطع داخلها لقطات ترتبط بها تعلق على بعض نقاط القصة أو تؤكدها ٠

اليكم مشهدا يوضح هذا :

اللقطة ١ لقطة متوسطة للممثل **أ** ٠ آلة التصوير من زاوية منخفضة ، تتراجع الى الوراء مع الممثل الذى يسير نحونا٠ يضع سماعتين على أذنيه وهناك ميكروفون صغير أمام وجهه ٠ ويمسك لوحة عليها قائمة أسماء ، ويتحرك فى منتصف حجرة تحكم مزدحمة تحت الأرض ٠

أ : « حسنا ، فلنسمع تقاريركم الأخيرة » ٠

اللقطة ٢ لقطة قريبة للممثل **ب** من جانبه الأيسر ٠ انه يجلس أمام لوحة تحكم كبيرة ٠ ويضغط على بعض المحولات والمفاتيح٠

ب : « الكمبيوتر مستعد يا سيدى » ٠

تكملة اللقطة ١ لقطة متوسطة للممثل **أ** ٠ تتراجع آلة التصوير الى الوراء مع حركته ٠

أ : « أوكى يا بيرك » ٠

اللقطة ٣ لقطة قريبة للممثل **جـ** ٠ انه يقف أمام منصة لوحات الأجهزة ٠ نراه من جانبه الأيمن ٠

جـ : « محطة المتابعة فى انتظار الاشارة » ٠

تكملة اللقطة ١ لقطة متوسطة للممثل **أ** ٠ تتراجع آلة التصوير الى الوراء مع حركته ٠ يضع علامات أمام أسماء القائمة بالقلم الرصاص ٠

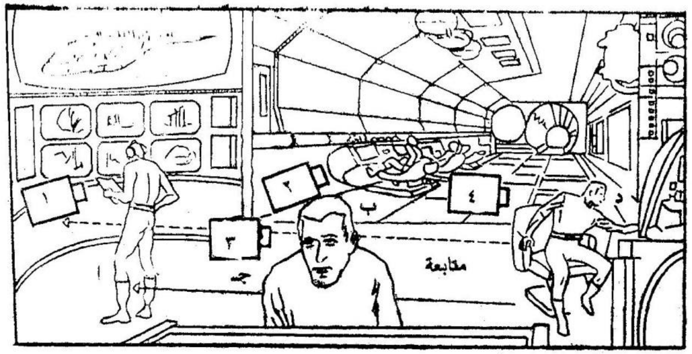
أ : « أجهزة الاشعال مستعدة ؟ » ٠

اللقطة ٤ لقطة قريبة للممثل **د** ٠ يوجه ظهره نحونا وهو جالس أمام شاشتى مراقبة تليفزيونيتين ، حيث نرى صاروخا على منصة الاطلاق ٠

د : « تمام يا فندم ٠ الاضاءة خضراء فى كل مكان » ٠

تكملة اللقطة ١ لقطة متوسطة للممثل **أ** ٠ يسير تجاهنا ثم يتوقف ٠ تتوقف آلة التصوير أيضا ، مع المحافظة على مسافة اللقطة المتوسطة ٠

أ : « حسنا ٠ التحكم ٠ أمامنا دقيقتان » ٠



شكل ٣٩٩

وكما يوضح هذا المثال ، فان التفاعل بين الأسئلة والأجوبة أعطى الصورة المرئية مزيدا من التماسك ، حتى وان لم يكن الممثلون ، كما فى حالتنا هذه ، مرتبطين فيما بينهم بأى خطوط اهتمام • ان الممثلين الأربعة المشتركين هنا يوجهون ظهورهم جميعا لبعضهم البعض •

الحالة ب

اذا استمر صوت شائع فى شريط الصوت ، فانه يساعد على تماسك مثل هذا الموقف فى المونتاج ، حيث تتوفر لدينا لقطة متابعة رئيسية تتقاطع معها لقطات ثابتة • اليكم مثالا :

اللقطة ١ فى الشارع الخرب المحطم ، وبين الأنقاض والمبانى المنهارة ، تتحرك دبابة مسلحة الى الأمام • وتتقدم وراءها مجموعة من الجنود المسلحين ، يبحثون بصفة مستمرة عن القناصين • وتنتقل آلة التصوير لتتابع من الجنب هذه المجموعة فى لقطة كاملة •

اللقطة ٢ قناص ممسكا بندقيته يتخذ وضعه خلف نافذة محطمة فى الدور الأول من منزل مهجور ويصوب بندقيته بميل تجاه الركن اليمين الأسفل •

تكملة اللقطة ١ تتحرك الدبابة ومجموعة الجنود مع آلة التصوير •

اللقطة ٣ رجلان بجوار أحد الأبواب ، يستعدان بمدفع رشاش من وراء كوم من الأنقاض • يوجهان المدفع الى اليسار •

تكملة اللقطة ١ الدبابة ومجموعة الجنود تتحرك مع آلة التصوير خلال الشارع الملطخ بأشياء تحترق وبقطع غليظة من الخرسانة •

اللقطة ٤ رجلان مدنيان يعدان البازوكا ، ويوجهان فوهة هذا السلاح نحونا •

تكملة اللقطة ١ الدبابة ومجموعة الجنود يتقدمون فى الشارع تتابعهم آلة التصوير •

اللقطة ٥ فى المستوى الأمامى نرى الرجلين الممسكين بالبازوكا من ظهرهما وهما يوجهان سلاحهما تجاه الدبابة ومجموعة الجنود الذين نراهم فى المستوى الخلفى يتقدمون نحونا •

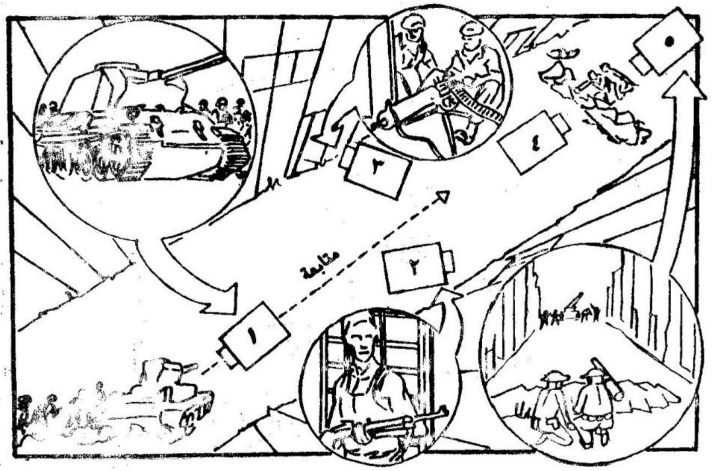
تكملة اللقطة ٤ وجهة النظر العكسية • الرجلان المدنيان يواجهاننا • ويطلقان السلاح الى يسار آلة التصوير •

تكملة اللقطة ١ الدبابة ومجموعة الجنود • آلة التصوير تتابعهم • وتنفجر القذيفة فجأة فى الشارع تحت مقدمة الدبابة • وتنبعث كتلة ضخمة من الدخان واللهب •

تكملة اللقطة ٢ يبدأ القناص المحتمى وراء النافذة المحطمة فى اطلاق بندقيته •

تكملة اللقطة ٣ الرجلان بجوار أحد الأبواب يطلقان نيران مدفعهما الرشاش •

ان صوت محرك الدبابة وصوت تحطيم الأسفلت تحت عجلاتها يقدمان صوتا معبرا نستخدمه طوال المشهد • واللقطتان ٢ و ٣ تقاطعان اللقطة الرئيسية وتوضحان كيف أن حركة المقاومة تعد هجومها المفاجىء •



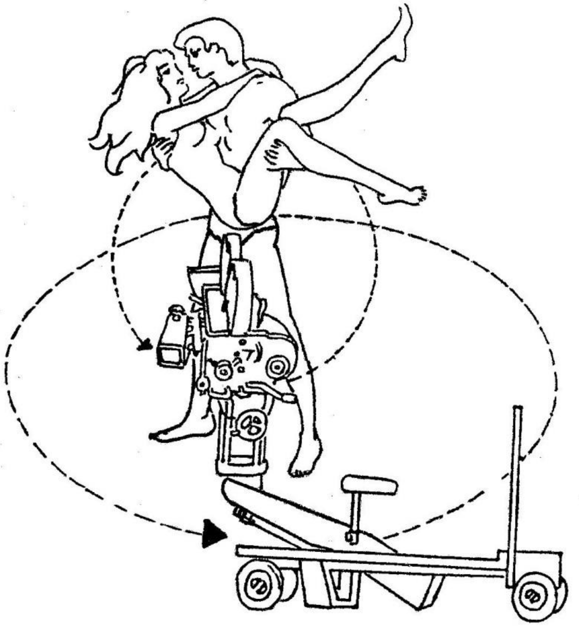
شكل ٤٠٠

وبالرغم من عدم توافر أية اشارة محددة لأين تقع مواقع المقاومة بالنسبة الى الدبابة ، الا أنها ترتبط ببعضها عن طريق تقاطع اللقطات وعن طريق صوت الدبابة المنتشر فى كل اللقطات ٠

ويقدم لنا الجزء الأخير من المشهد لقطتى ٤ و ٥ ٠ واللقطة ٤ عندما نراها أول مرة نجد ان لها نفس العلاقة غير الواضحة بالنسبة للحدث الرئيسى ، مثلها مثل لقطتى ٢ و ٣ ٠ ولكن عندما نقدم اللقطة ٥ التى تربط هذين العنصرين مرئيا فى اللقطة نفسها ، تتضح لنا أهميتها ٠ لقد سمحت لنا لقطة التتابع الرئيسية ، لأنها مستمرة ومتكررة الحدث ، بأن نكثر من اللقطات التى تتقاطع معها ٠

● المتابعة الدائرية

ان تحريك آلة التصوير فى دوائر أمر يتطلب البراعة والحذر ، ويجب أن نقلل من استخدامه الا اذا دعت الى ذلك أسباب درامية قوية فقط ٠ ان لقطة المتابعة الدائرية المستمرة تتجه الى حجب نقاط القصة ، لأنها تلفت الأنظار الى بهلوانية آلة التصوير ٠

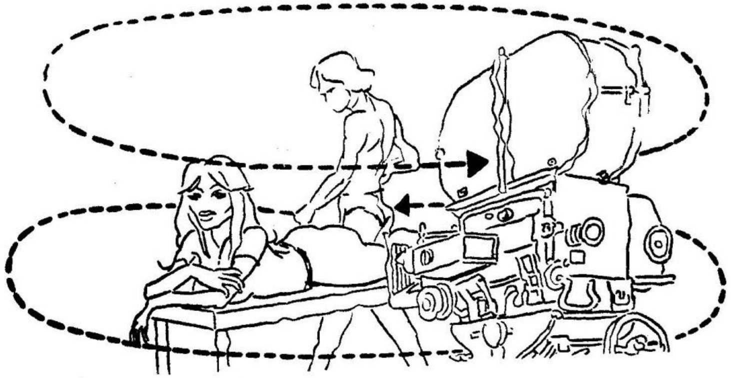


شكل ٤٠١ حركة دائرية من آلة التصوير حول شخصين ثابتين ٠

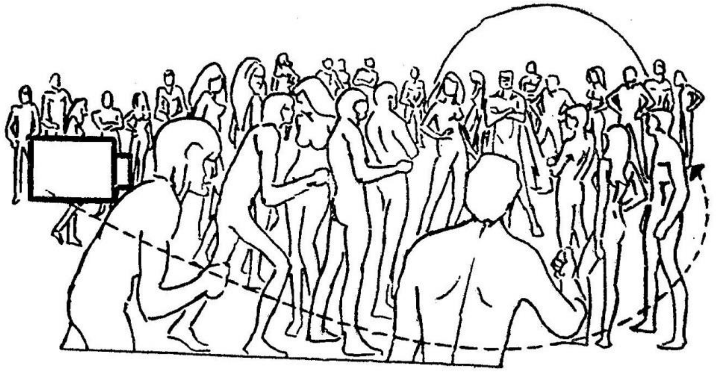
وغالبا ما نستخدم المتابعة الدائرية حول شخصين لكى نعبر عن تجربة عاطفية غامرة تصبح نقطة أساسية فى العلاقة بينهما ، مثلما يحدث عندما يلتحم البطل والبطلة فى عناق وقبلات بعد أن يتكشف لهما فجأة ما يعيد الثقة من جديد بينهما (شكل ٤٠١) ٠

ويمكننا أن نحصل على بعض التنويع اذا تحركت آلة التصوير مع أحد الممثلين فى دائرة حول الممثل الآخر الثابت فى مكانه ٠ ويبقى الممثل المتحرك فى مواجهة آلة التصوير طوال اللقطة ، بينما نرى الممثل الآخر من وجهة نظر متغيرة باستمرار (شكل ٤٠٢) ٠

مثال ذلك ، عندما يخاطب رئيس العمال الزراعيين مجموعة منهم ٠



شكل ٤٠٢ يسير الممثل حول الممثلة الثابتة وتتابعه آلة التصوير ٠



شكل ٤٠٣ حركة آلة التصوير فى نصف دائرة حول مجموعة ثابتة من الأشخاص ٠

هنا تتحرك آلة التصوير فى نصف دائرة من ورائهم اعتمادا على بقاء الرئيس فى منتصف المستوى الخلفى (شكل ٤٠٣) ·

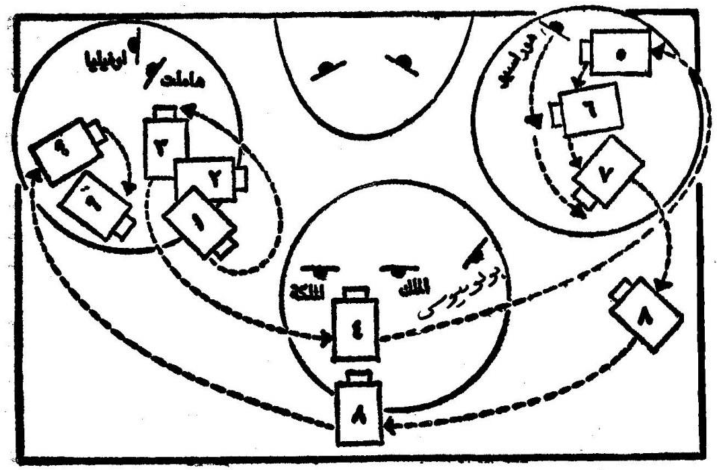
لقد تم تأكيد الاحســـاس بالاعتماد على هذه الشخصية أو القوة الرئيسية ، لأن الانتباه قد تركز ، حتى أثناء الحركة ، على هذا الرئيس كمحور للحركة · وقد يتضمن تحريك آلة التصـوير فى نصف دائرة تحريكها أيضا حركة أفقية (بان) عند طرفى اللقطة · وبذا ، تتم تغطية الجزء الداخلى من الدائرة من الأمام عند بداية أو نهاية اللقطة · ولقد استخدم **لورانس أوليفيه** مثل هذا التصرف فى رؤيتـــه الســـينمائية ل « **هاملت** » (١٩٤٨) ·

أثناء تقديم المسرحية داخل القصر ، التى دبرها هاملت ليثبت جريمة زوج أمه الملك ، تم توزيع الشخصيات الرئيسية على ثلاث مجاميع أمام المسرح (شكل ٤٠٤) ·

شكل ٤٠٤

واليكم وصفا لهذه اللقطة الفريدة فى نوعها ·

تبدأ اللقطة بتقديم بولونيوس والملك كلوديوس والملكة جرترود من وضع التصوير (١) كما نراهم فى لقطة كاملة من أحد الجوانب (شكل ٤٠٥) · يبدو القلق على وجه الملك بوضوح ويراقبه بولونيوس · ويتقدم بولونيوس خطوة الى الأمام ليحسن مراقبة الملك · وتتحرك آلة التصوير أفقيا الى اليسار (الوضع ٢) ليظهر هوراسيو على الجانب الآخر من الفراغ الأوسط · ان هوراسيو ينظر الى الملك أيضا · وتستمر آلة التصوير فى حركتها الأفقية (الوضع ٣) لتظهر المرأة على المسرح وهى تدخل



شكل ٤٠٥ رسم بيانى يوضح حركات آلة التصوير ، باستخدام مسار نصف دائرى ، للتمثيل الصامت أمام الملك ورجال البلاط فى الرؤية السينمائية لمسرحية شكسبير « هاملت » ، كما أخرجهـا لورانس أوليفييه ·

وتكتشف جثة الممثل الآخر · ونرى هاملت فى المستوى الأمامى وهو ينظر الى يمينه الى الملك ، خارج الشاشة · ومن ورائه تركع الممثلة أمام الممثل الآخر على المسرح تؤدى حركاتها بدون صوت (بانتوميم) · والآن تنتقل آلة التصـوير الى اليمين فى نصف دائرة مارة وراء الممثلين وما زالت المسرحية مستمرة · وتمر آلة التصوير (الوضع ٤) من وراء الملكة والملك وبولونيوس · وفى هذه اللحظة يظهر القـاتل فى المسرحية على المسرح ويبدأ فى مواساة المرأة الباكية · ويدخل رجلان يرتدى كل منهما عباءة ويأخذان الجثة بعيدا · وتتوقف آلة التصـوير (الوضـع ٥) وراء هوراسيو · نراه فى المستوى الأمامى الى اليمين ، ومن ورائه الممثلون على المسرح الى اليسار · وينظر الآن هوراسيو الى اليسار ويخطو فى ذلك الاتجاه · وتتحرك آلة التصوير أفقيا معه (الوضع ٦) · ونرى هاملت وأوفيليا فى المستوى الخلفى الى اليسار ، بينما هوراسيو ما زال فى المستوى الأمامى الى اليمين · ثم يسير مرة أخرى الى اليسار وتستدير آلة التصوير أفقيا معه الى ذلك الجانب · نرى كلوديوس وجرترود الى اليسار (الوضع ٧) · هوراسيو مازال فى المستوى الأمامى الى اليمين ، يدير رأسه الى اليمين تجاه المسرح وتنتقل آلة التصوير فى نصف دائرة الى

اليسار ، مبتدئة بحركة افقية (الوضع ٨) • انها تقدم الممثلين على المسرح فى حركاتهم الصامتة (بانتوميم) لانهاء الموقف • وتمر آلة التصوير من وراء بولونيوس والملك والملكة ويمكننا أن نرى فى المستوى الخلفى اثنين من الممثلين على المسرح يتحركان بعيدا • وبينما تنتقل آلة التصوير الى اليسار والملكة فى المستوى الأمامى ، تستدير آلة التصوير الى اليمين (الوضع ٩)ليظهر هوراسيو فى المستوى الخلفى ، ورجال البلاط يحيطون بالفراغ الأوسط ، وتتوقف آلة التصوير فى لقطة متوسطة للملك والملكة من جانبهما ، الى اليسار • ويقف الملك ، ويبدو عليه القلق والاضطراب ، ويرفع يديه الى عينيه •

وكما يقدم لنا الوصف بكل وضوح ، لقد تم استخدام انتقال آلة التصوير فى مسار نصف دائرى مرتين فى نفس اللقطة • وكانت آلة التصوير تتحرك أفقيا عند طرف كل نصف دائرة ، لكى تكشف عن صورة أمامية للشخصيتين الرئيسيتين (الملكة والملك) بينما يدقق النظر فيهما أفراد المجموعتين الأخريين (هاملت وهوراسيو) • وتستمر الأحداث فوق المسرح فى المنتصف دون أن يعترضها شيء خلال اللقطة كلها ، ولكننا كنا نلمح هذا النشاط على فترات فقط وعند اللحظات المهمة من الحدث والتى كانت لها الأهمية لردود أفعال المجموعات الثلاث الرئيسية •

٢٣

رافعة آلة التصوير والعدسة الزوم

يمكننا أن نرفع آلة التصوير وطاقم العاملين عليها رأسيا أو فى شكل قوس بواسطة رافعة آلة التصوير • ولكن الرافعة crane لا تستخدم فى أغلب الأوقات لامكان تنفيذ تحريك آلة التصوير ، بل تستخدم ببساطة للحصول أيضا على لقطات ثابتة من زوايا يكون من الصعب أو من المستحيل الحصول عليها بدونها ، الى جانب ما تسببه من توفير فى الوقت بطبيعة الحال •

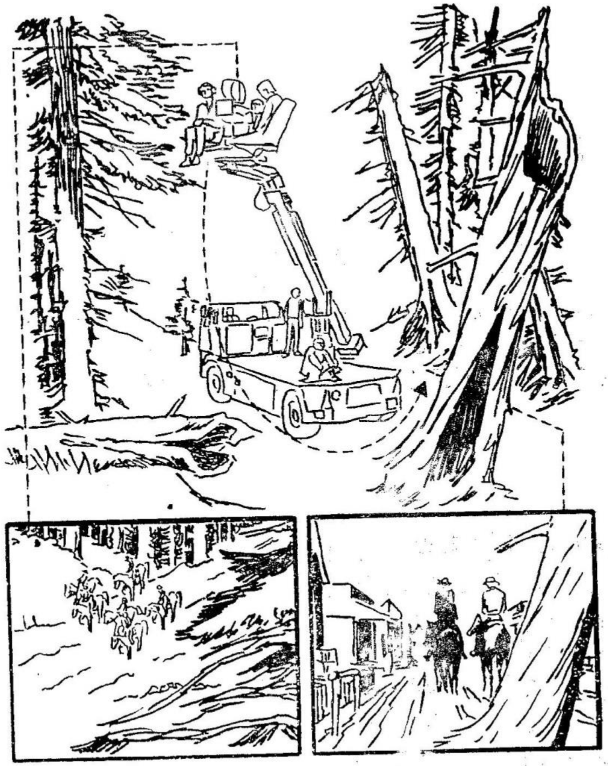
● متابعة الحدث

تستخدم الرافعة لتنفيذ حركات بسيطة وناعمة فى أغلب الأحوال • وأوضح استخدام لها هو متابعة الممثلين الذين يتحركون الى أعلى أو الى أسفل من منسوب الى آخر • ومثال هذا حالة ممثل يصعد السلالم • ان آلة التصوير المثبتة على رافعة يمكنها أن تحافظ على ظهور الممثل فى لقطة متوسطة طوال الحركة • كما تسمح حركات الرافعة بتصوير لقطات « الربط » المرئى أو بأن تنتقل من مجموعة محدودة من الممثلين فى المستوى الأمامى الى مجموعة أكبر فى المستوى الخلفى • أو للتعليق عاطفيا على « روح » منظر ما باستخدام حركة رأسية بطيئة • وأحيانا يؤدى استخدام لقطة من الجو للمنظر ، ربما مع المتابعة ، الى تقديم وجهة نظر منفصلة توحى بحالة ذهنية غير منحازة •

● مكملات المستوى الأمامى تؤكد الارتفاع

اذا ظهر شيء له امتداد رأسى فى المستوى الأمامى عند تنفيذ حركة الى أعلى بالرافعة ، فانه ينقل الى المتفرجين مزيدا من الاحساس بالارتفاع، لما يوحى به من عمق فى المنظر • ويمكن بتحريك آلة التصوير بالرافعة الى أسفل أن نستفيد من نفس هذا الوضع أيضا •

ويوضح شكل ٤٠٦ مجموعة من راكبى الخيل ، فى لقطة بعيدة ، وهم يتقدمون نحونا • وتسجلهم آلة التصوير وهم فى المستوى الخلفى •



شكل ٤٠٦ أحد المكملات الرأسية فى المستوى الأمامى يؤكد الاحساس بالارتفاع فى لقطة بالرافعة .

وهى عالية على الرافعة . ونرى فى المستوى الأمامى فروعا عارية لشجرة تبرز من أسفل . ومع اقتراب راكبى الخيل تتحرك آلة التصوير رأسيا الى أسفل فى شكل قوس لتتابعهم .

وتمر آلة التصوير من وراء فروع الشجرة فى المستوى الأمامى لتصور راكبى الخيل وهم يتوقفون بقرب المبنى الموجود عند مدخل الشارع .

الربط مرئيا بين نقطتين أو أكثر من نقاط القصة

غالبا ما نستخدم التحريك بالرافعة للوصف المرئى للمناظر المعقدة ، وذلك بأن نبدأ من أعلى لنعرض مجموعة الممثلين وكل المعدات الظاهرة فى الموكب . ثم تبدأ آلة التصوير فى النزول من العـام الى الخاص ، أو

بالعكس ، ونقله من نقطة مثيرة للاهتمام الى نقطة أخرى .

ويجب ان تخضع لقطات التصوير من الرافعة للشكل الذى يتحرك به الحدث ، وليس العكس . ويتم تصميم حركة الحدث أولا بحيث تتفق مع الهدف الدرامى للمشهد . وبمجرد الاستقرار على حركة الحدث يتم تصميم حركة آلة التصوير للحصول على أقصى تأثير مرئى . وما أسهل اساءة استخدام التحريك بالرافعة ، وهناك بصفة خاصة اغراء دائم بمرجحة آلة التصوير ودورانها . وقد يؤدى هذا الى افساد الفيلم وتحطيمه . يجب الاقلال من استخدام تحريك آلة التصوير بالرافعة ، وألا يتم ذلك الا اذا اضاف شيئا لقيمة المشهد ووقعه .

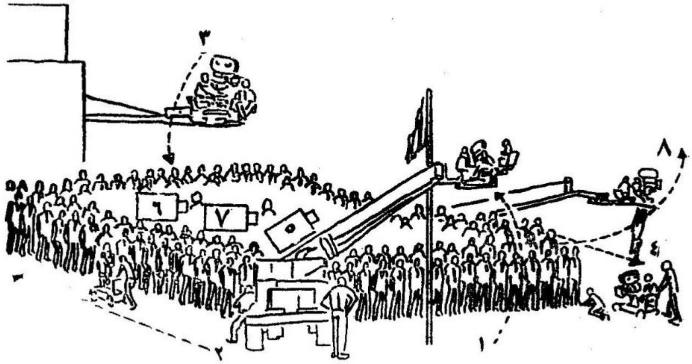
بث الحركة فى موقف ثابت

تصلح حركات الرافعة عندما تجتمع مع حركات المتابعة فى الوصف المرئى للمواقف أو المجموعات الثابتة . لقد استخدم المخرج **سيدنى لوميت** فى فيلمه « **التل** » (١٩٦٥) اللقطات التالية لكى يصف مجموعة من الجنود فى تشكيل معين فى أرض الطابور وهم ينتظرون وصول قائدهم الضابط .

وكان يوما حارا ، وكان الهدف هو اظهار التزامهم بالنظام بالرغم من معاناتهم الجسدية . ويوضح شكل ٤٠٧ خطة تصوير المشهد .

اللقطة ١ لقطة كاملة لصفوف الجنود . نرى فى المستوى الأمامى الصارى الذى يحمل العلم . وتأخذ آلة التصوير فى الارتفاع تدريجيا .

اللقطة ٢ لقطة متابعة جانبية . آلة التصوير تتخذ زاوية ثلاثة أرباع



شكل ٤٠٧ مجموعة ثابتة تغطيها ثلاثة أوضاع تصوير ثابتة وخمسة أوضاع تصوير متحركة ، منها ثلاثة على رافعة كبيرة .

بالنسبة للجنود وهى الآن على ارتفاع أكتافهم · وتنتقل أمام صفوف الجنود ·

اللقطة ٣ تتحرك آلة التصوير الى أسفل من وراء المجموعة · وأثناء هبوطها يظهر فى اللقطة جانب أحد المبانى فى يسار المستوى الأمامى ·

اللقطة ٤ لقطة جانبية تنتقل الى اليسار ، وآلة التصوير منخفضة جدا هنا ، وموازية للجنود فى حركتها · نرى بعض الجنود راكعين ينظفون أحذية جنود آخرين · وعندما تتوقف آلة التصوير عن حركة الانتقال تصور لنا يدين (فى المستوى الأمامى) تنظفان حذاء جندى واقف فى وضع انتباه ·

اللقطة ٥ لقطة من أسفل وآلة التصوير موجهة الى أعلى ، قريبة من الصارى حيث نرى العلم وهو متدل فى الهواء الساكن ·

اللقطة ٦ لقطة قريبة لوجه يتصبب منه العرق · ينظر الى اليمين ·

اللقطة ٧ لقطة قريبة لوجه آخر يتصبب منه العرق · نراه من جانبه الأيمن ·

اللقطة ٨ لقطة قريبة لوجه ثالث يتصبب منه العرق · نراه من جانبه الأيسر · هنـــاك ذبابتان على خد الجندى · وتتراجع آلة التصوير الى الوراء وتتأرجح الى أعلى لتصور صفوف الجنود من خلفهم ، وفى مواجهة باب القلعة ، حين نرى الضابط القائد وهو يدخل راكبا سيارة جيب ·

لقد استخدم المخرج لقطات الرافعة ، ولها تأثيرها فى حد ذاتها ، لابراز « الروح » التى تسود المشهد ·· انهم رجال يعانون من ضغوط نفسية وجسدية ·

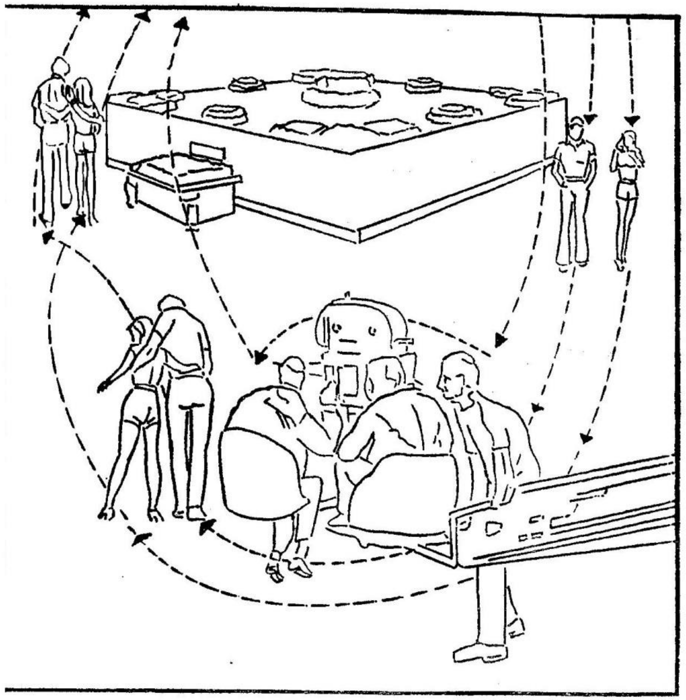
ان الحركات الوحيدة فى هذا المشهد قامت بها آلة التصوير ، وليس الممثلون · واذا كان تصويرهم قد تم من أوضاع تصوير ثابتة ، لتنتج عن ذلك سلسلة من القفز فى القطع بين اللقطات ·

ان الصفوف الثابتة من الممثلين وأوضاع التصـــوير الثابتة غالبا مالا تتفق مع بعضها · ان التضاد هنا أقوى من الناحية المرئية ·

● اختيار نقطة معينة من القصة خلال حركة بانورامية

غالبا ما تستخدم حركة الرافعة الى أعلى والى أسفل والممزوجة بحركة الانتقال الأفقى ، لتغطية المشاهد الشاعرية البطيئة الحركة ، أو لتأكيد حركة سريعة جدا · ويصف لنا شكل ٤٠٨ الاحتمال الأول ·

آلة التصوير فى وضع عال تصور لنا اثنين يسيران نحونا · وتهبط



شكل ٤٠٨ استخدام حركة التصوير بالرافعة فى هذا المثال لتأكيد نقطة فى المشهد ، للتحرك من العام الى الخاص ·

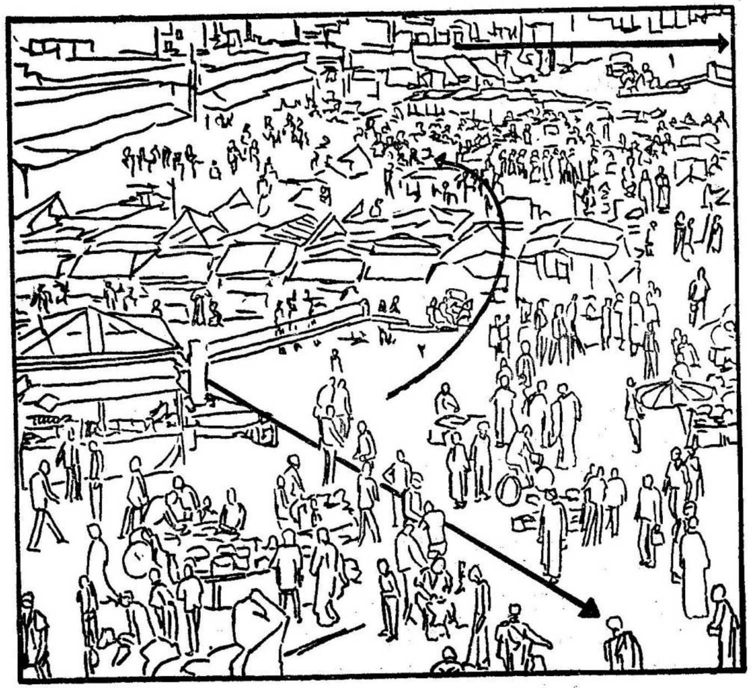
آلة التصوير ببطء مع التحرك رأسيا بالتدريج للمحافظة على بقاء الا
فى منتصف الصورة · وعندما يقترب الممثلان تتحرك آلة التصوير
أفقيا (بان) مع المرجحة فى نفس الوقت على ذراع الرافعة · ونرا
الآن من خلفهما · وبينما هما يبتعدان ترتفع آلة التصوير تدريجيا ،
الحركة الرأسية الى أسفل (تلت) للمحافظة على بقاء الاثنين فى الصور
مع التوقف لفترة اذا لزم ذلك ، عندما تكون آلة التصوير على
منسوبهما · ويتيح هذا الفرصة للاثنين لتوضيح النقطة المطلوبة من ال
قبل أن يتحركا ثانية · أما اذا بقيت آلة التصوير على منصة الرافعة ،
منسوب واحد طوال اللقطة ، فانها تبدأ اللقطة وتنهيها بعرض المنظ
بعيد مع تصوير الشخصين الى منتصف الطريق خلال الحركة الرا
(تلت) · ويمكن أيضا تغطية الأشياء السريعة ، مثل السيارة التى

تجاه آلة التصوير ، بتحريك الرافعة خلال حركة أسرع · وفى مثل هذه الحالة يتحرك ذراع الرافعة بالمرجحة فى شكل قوس يهبط ويرتفع أثناء حركة الرافعة فى اتجاه السيارة ·

وأساس هذه الوصفة هو التحرك من العام الى الخاص ثم العودة الى رؤية فخمة لكل الحدث · وبهذه الطريقة يمكننا فى منتصف اللقطة أن نركز على حدث مختار ثم يتحرك أبطاله ليندمجوا فى حركة المجاميع ·

لتوفير حركة قوية للقطع أثناء الحركة

من الصعب ، فى حالة تغطية زحام من الناس من أعلى ، أن نقطع الى لقطة عكسية اذا لم تتوفر لدينا حركة قوية (مثل مجموعة من الأشخاص تشق طريقها فى الزحام) فى المنظر · اننا نتناول الآن حركة غير منظمة لزحام من الناس يتحركون فى اتجاهات متضاربة · وحيث انه لا تتوفر



شكل ٤٠٩ نماذج غير منظمة من الحركة تبدو متصلة ببعضها بفضل التصوير مع استخدام حركة الرافعة ·

لدينا لحظة مناسبة للقطع أثناء الحركة نعتمد عليها ، فان حركة الرافعة هنا تكون عونا كبيرا (شكل ٤٠٩) ·

اللقطة ١ لقطة بعيدة · آلة التصوير ثابتة ، وعالية على منصة الرافعة وموجهة الى أســـفل · نرى الزحام المتنوع من الناس وهم يتحركون فى ميدان السوق ·

اللقطة ٢ لقطة قريبة لكشك لبيع الفاكهة · ترتفع آلة التصوير لتكشف عن الزحام من لقطة عكسية ·

وبالقطع من لقطة بعيدة ثابتة الى لقطة قريبة متحركة ، نكون قد وجدنا الحل لمشكلة القطع أثناء الحركة ، لأن الحركة التى تظهر أمام آلة التصوير فى بداية اللقطة الثانية قوية بالقدر الكافى بفضل قربها · أضف الى هذا أن حركة ارتفاع الرافعة تسمح بقطع سلس ناعم بين اللقطتين · ويمكننا أن نجمع بين حركة الرافعة الى أعلى وحركة انتقال أيضا للمتابعة · واذا كانت اللقطة الأولى لقطة متابعة أيضا (تتحرك فى اتجاه عكسى) ، فان حركة آلة التصوير وحدها توفر تماسكا مرئيا لحركة الزحام غير المنظمة التى تغطيها ·

حركة زوم

الاختلاف الرئيسى بين انتقال آلة التصوير track in تجاه الشىء المصور وبين استخدام عدسة زوم zoom وتشغيلها من حالة الزاوية الواسعة الى حالة التليفوتو ، هو أنه فى حالة لقطة الانتقال فان منظور المكان يتغير (يزداد حجم كل ما فى المستوى الأمامى بمعدل أسرع مما فى المستوى الخلفى) ، بينما نجد فى اللقطة الزوم المماثلة أن كل أجزاء المنظر يزداد تكبيرها بالتساوى ·

وعندما تكون العدسة الزوم معدة على حالة التليفوتو (أى الزاوية الضيقة) فانها تكتسب صفات تلك الحالة : اذ تصبح مستويات العمق فى الصورة « مسطحة » فى الواقع ويبدو المستوى الخلفى وكأننا قد سحبناه الى الداخل تجاه الأشياء الموجودة فى المستوى الأمامى ·

والعدسة الزوم ، مثلها مثل الرافعة ، لها تطبيقات أساسية لا نستخدم فيها قدرتها على الحركة على الاطلاق · فللرافعة منصة يمكننا اعدادها بسرعة على أى ارتفاع معين · والعدسة الزوم التى تجمع بين تنويعة كبيرة من الأبعاد البؤرية focal lengths تمكننا أيضا أن نختار أحدها بسرعة ليناسب منظرا معينا ·

وبعض عدسات الزوم تتمتع بتنويعة أكبر من الأبعاد البؤرية من بعضها الآخر · وهناك ثلاثة تطبيقات أساسية يمكننا أن نستخدم فيها

العدسة الزوم :

١ – أن تتحرك أجزاء العدسة الزوم (وهى فى مكانها) لتقترب من جسم ثابت أو تبتعد عنه ٠

٢ – **أن تتحرك أجزاء العدسة الزوم لتغطية جسم يتحرك ٠**

٣ – **أن تتحرك آلة التصوير أثناء تحريك أجزاء العدسة الزوم**

وتكون آلة التصوير ثابتة فى مكانها فى التطبيقين الأول والثانى ٠ وتأثير الزوم هو كل الحركة التى يمكننا أن نراها ٠ **أما التطبيق الثالث** فيضيف حركة آلة التصوير التى قد تكون حركة أفقية بان أو حركة متابعة أو الاثنتين معا ، الى حركة أجزاء العدسة الزوم ٠

● سرعة الحركة الزوم

للزوم البطىء معدل ثابت للاقتراب أو الابتعاد المرئى ٠ ويستخدم الزوم السريع للحصول على تأثير الصدمة ٠ ولكن العدسة الزوم يمكنها أن تبدأ ببطء ثم تزيد من سرعتها تدريجيا ٠ ويمكننا أن نحصل على التوقف المفاجىء عندما تتوقف ٠ والبداية السريعة مع النهاية ببطء تكون أكثر اراحة للعين ، وان كانت البداية ستكون قاسية ومزعجة ٠

ويبدو أن الجمع بين البطىء – السريع – البطىء هو الحل النموذجى عند استخدام العدسة الزوم بتحريك أجزائها من أقصى طرف الى أقصى الطرف الآخر من المدى المتاح لها ٠ وليس من الضرورى أن نستخدم كل مدى الأبعاد البؤرية المتنوعة التى تتيحها العدسة الزوم ٠ وتحريك أجزاء العدسة الزوم لمدى قصير هو الأقوى أثرا ٠ ان تحريك الزوم تجاه جسم ثابت يلفت النظر الى وجود العدسة الزوم ذاتها ٠ والزوم السريع يتيح

شكل ٤١٠ حركة الممثل هى الدافع لاستخدام العدسة الزوم ٠ قد تؤدى هذه الى تكبير أو تصغير حجم الصورة ٠

ربطا مرئيا يحدد بالضبط الجسم المختار بوضوح مع استبعاد كل ما يحيط به ٠ وبذا يمكننا أن نركز على رد فعل أحد الممثلين ، فى حالة صدور صيحة أو صرخة ، أو للكشف عن شىء يخفيه فى ملابسه ، أو عن فوهة بندقية موجهة الى آلة التصوير ، أو عن وجود شاهد صامت فى المستوى الخلفى تتقدم نحوه حركة الزوم لتثبت وجوده ٠

ويمكن للزوم البطىء الذى يزحف بهدوء تجاه عينين تملؤهما الدموع أن يوفر احساسا حميما يوحى بالاندماج فى المنظر والمشاركة فيه ٠

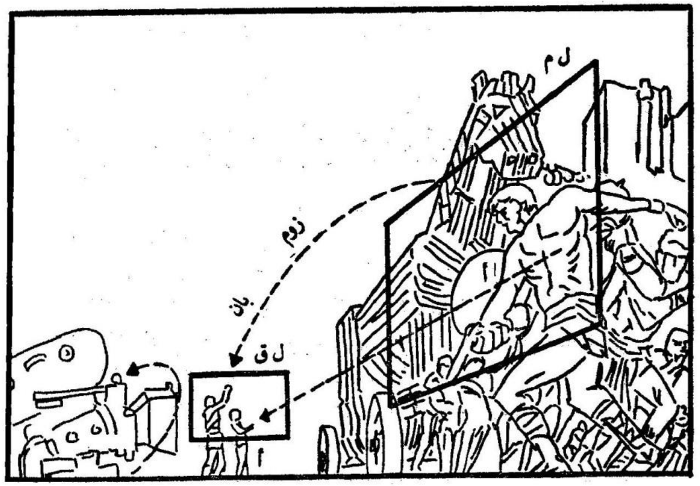
ويصبح هناك مبرر لتحريك أجزاء العدسة الزوم ، وبذا يتكامل مع اللقطة ، اذا كان الممثل فى هذه الزوم يتحرك مع التغيير البصرى ٠

وقد نحتاج الى استخدام العدسة الزوم اذا كنا نرى جسم الممثل أثناء الحركة (شكل ٤١٠) ٠

وعندما تبدأ اللقطة نرى الممثل أ من جانبه الى اليسار ٠ من الواضح انه يبحث عن شىء ما ٠ وعندما يدير رأسه نحونا ، نحرك الزوم الى الوراء لنكشف عن هذا الشىء فى المستوى الأمامى ٠

وقد تقترح حركة الجسم استخدام لقطة زوم :

يسير رجل تجاه آلة التصوير ٠ وتصوره العدسة الزوم وهى فى وضع التليفوتو ، فى لقطة قريبة ٠ ثم تتحرك أجزاء العدسة الزوم لتتراجع الى الوراء تدريجيا كلما تقدم الرجل نحونا ، بحيث يبقى دائما فى لقطة قريبة ٠ **هذه الحركة البصرية الى الوراء تحاكى الانتقال الفعلى لآلة التصوير الى الوراء ، وان اختلفت النتيجتان ٠**



شكل ٤١١ يمكن استخدام حركة الزوم أثناء حركة البان ٠ وبذا نحصل على نتيجة ناعمة جدا ٠

وهناك احتمال آخر وهو الاتجاهان المتضادان للحركة ، عندما تتحرك الزوم تجاه الممثل ، الذى يسير نحونا مباشرة فى الوقت نفسه • وتتوقف حركة الزوم عندما يتوقف الممثل •

● الجمع بين الزوم والحركة الأفقية

قد تجتمع الحركة الزوم مع الحركة الأفقية (بان) أو الحركة الرأسية (تلت) • فمثلا ، الحركة الأفقية القصيرة التى تصاحب الممثل وهو يسير تجاه ممثل آخر ، قد تبدأ بتصوير الممثل الأول فى لقطة متوسطة وتنتهى بلقطة زوم قريبة للاثنين •

وفى المثال الذى يوضحه شكل ٤١١ ، نجد أن المسافة التى يغطيها الممثل المتحرك قصيرة جدا ، وأن العدسة الزوم قد استخدمت جزءا فقط من مدى التغيير البؤرى المتاح •

وفى الموقف الذى يوضحه شكل ٤١٢ يختبىء الممثل أ وراء العمود فى حديقة شرقية فى ضوء خافت ، ونراه فى لقطة قريبة • وهو ينظر الى اليسار • وفجأة يظهر رد فعله عندما نسمع صوتا من خارج الشاشة ، فيدير رأسه الى اليمين • وتبدأ آلة التصوير فى الحركة الأفقية مع حركة رأسه ، وتستمر فى الحركة الأفقية عبر الحديقة • ومع هذه الحركة (بان) تبدأ فى الزوم الى الأمام ببطء ، لتتوقف مصورة الممثل ب فى لقطة متوسطة مختبئا وراء تمثال ، وبيده مسدس •

ان حركة بان الاستكشافية البطيئة مجتمعة مع حركة الزوم أعطت ايحاء بالانتقال الناعم خلال الحديقة فيما بين نقطتى الاهتمام ، بينما تستدير آلة التصوير فى حركتها الأفقية •

ان الحركة الأفقية خلال نصف دائرة مجتمعة مع زوم الى الأمام أو الى الوراء تقدم لنا حركة استكشافية شاملة فى قوس تغطى المنظر الطبيعى أو المبنى أو داخل المنزل • ويمكننا تغطية حركة الممثل المنفرد الذى يسير من منطقة الى أخرى بهذه الطريقة البان ــ زوم •

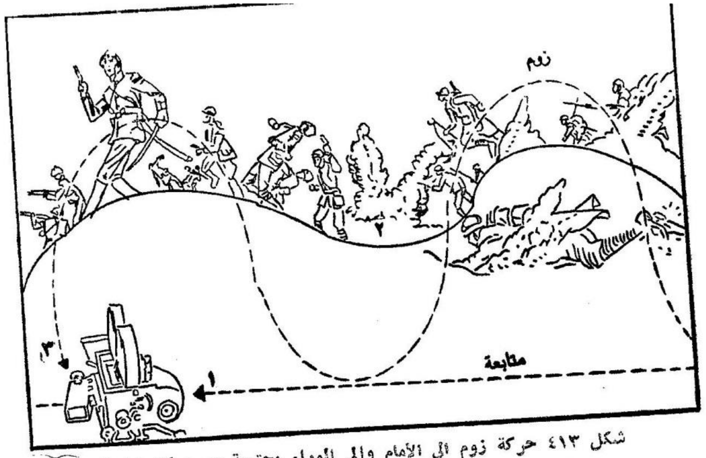
وذكرنا فى الفصل السابق حالة تجمع بين البان والزوم لمتابعة مسار متعرج (شكل ٣٧٦) ، كانت فيه آلة التصوير تتحرك أفقيا بالتبادل بين شيئين • ولقد استخدم المخرج **مايكلانجلو انتونيونى** فى فيلمه « **تكبير** » (١٩٦٦) هذا التأثير على أنه وجهة النظر الذاتية للممثل الرئيسى وهو يفحص صورتين فوتوغرافيتين • لقد ضمت آلة التصوير احدى الصورتين للحظة ، ثم تحركت أفقيا الى أحد الجانبين الى الصورة الأخرى ، ثم اقتربت منها بزوم الى الأمام وبقيت فى لقطة ثابتة لتلك الصورة • ثم تحركت (بان) لتعود للصورة الأولى ثم اقتربت منها بزوم أيضا ، متوقفة عند

شكل ٤١٢ حركة استدارة الممثل أو مشيه تكون دافعا لحركة البان وحركة الزوم ، وبهما تترك آلة التصوير الممثل الأول لتستقر على الثانى •

منظر أكثر قربا • وعندما تحركت آلة التصوير أفقيا مرة أخرى الى الصورة الثانية استعادت حركة الزوم الى الأمام لنحصل على لقطة قريبة جدا للصورة الثانية • كما استخدم المخرج **ماريو كاموس** فى فيلم « **دعهم يقولوا ما يشاءون** » الذى أخرجه فى الأرجنتين ، بطولة المطرب الاسبانى رافائيل ، نفس التأثير عند تصوير أغنية « سأغمض عينى » بالانتقال بالزوم بالتناوب بين الممثل وانعكاساته فى المرايا الخمس الموضوعة خلفه •

● حركة رأسية مع تأثير الزوم

غالبا ما نستخدم الحركة الرأسية (تلت) مع زوم الى الوراء الى اقصى الزاوية الواسعة فى حالة اللقطات التأسيسية • ان اللقطة القريبة



شكل ٤١٣ حركة زوم الى الأمام والى الوراء مجتمعة مع حركة متابعة مستقيمة جانبية لتغطية حركة غير مستوية للممثل · وهكذا تجتمع ثلاث حركات معا ·

لسطح النهر وهو يتماوج تتحول الى لقطة بعيدة للكوبرى الذى يعبر نفس النهر ، مصحوبة بحركة تلت الى أعلى ·

● انتقال آلة التصوير أثناء الزوم

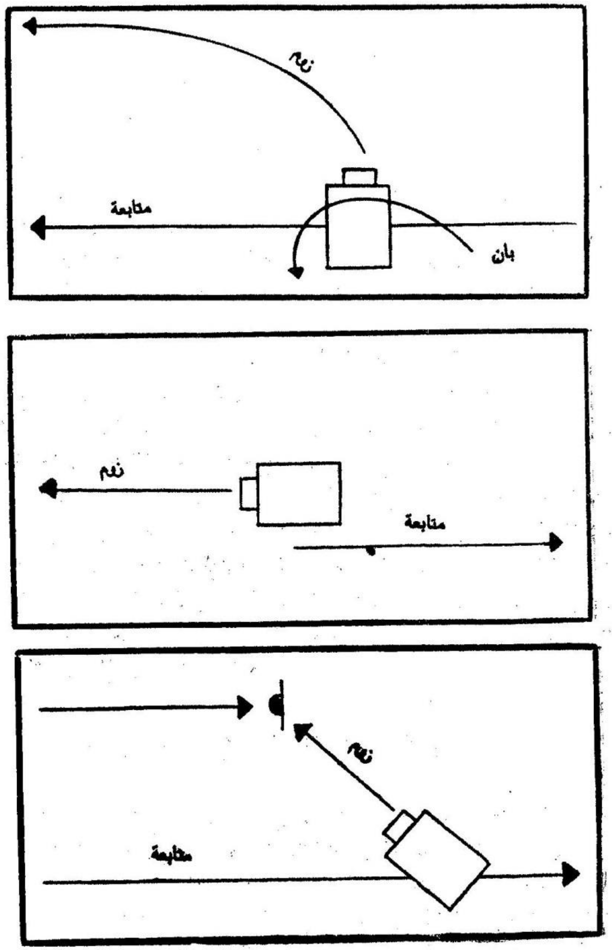
يمكننا فى حالة انتقال آلة التصوير فى خط مستقيم والعدسة موجهة عموديا على خط السير الى المنظر ، أن نستخدم عددا من نماذج الحركة التى تقدمها آلة التصوير والعدسة الزوم والممثلون · ومثال ذلك الحالة الموضحة بشكل ٤١٣ ·

يغطى المنظر أرض المعركة الحربية ·· أرض متموجة ، مليئة بالتكسيرات الطبيعية وبأسوار الأسلاك الشائكة · ويتقدم الجنود من اليمين الى اليسار · وتنفجر بينهم القذائف والقنابل اليدوية ، والخسائر مرتفعة · ويحثهم قائدهم على التقدم ، وتنتقل آلة التصوير الى اليسار فى متابعتها لهم بمعدل منتظم وفى مستوى أفقى ثابت · ويتم تصوير المنظر فى لقطة بعيدة ·

وأثناء المتابعة تقوم العدسة الزوم بمهمة الاقتراب من القائد حتى يصبح فى لقطة قريبة متوسطة · وتستقر آلة التصوير عليه لبرهة ثم تقوم العدسة الزوم بمهمة التراجع الى اللقطة البعيدة السابقة لأرض المعركة · وتحتفظ باللقطة البعيدة (والعدسة الزوم فى أوسع زاوية لها

فى أقصى مداها) لبرهة أطول ثم تأخذ الزوم فى الاقتراب من القائد ، ولتكرر هذا الاجراء عدة مرات ·

ان الجنود ، ومعهم آلة التصوير فى متابعتها ، يتحركون باستمرار الى اليسار وسط الانفجارات وهم يتساقطون أو يجرون أو يتقاطعون ·



شكل ٤١٤ حركة الزوم أثناء البان والمتابعة · زوم الى الأمام أثناء تراجع آلة التصوير الى الوراء ، وبذا نحصل على تحريف بصرى · آلة التصوير والممثل يتحركان فى اتجاه واحد ، وتتم حركة الزوم هنا قطريا ·

هناك ثلاثة نماذج من الحركة نراها هنا بسهولة : تحرك افقى فى خط مستقيم لآلة التصوير ، وتحرك الجنود فى مسار متعرج ، وتحرك أجزاء العدسة الزوم للاقتراب أو للابتعاد وهى تنتقل مع آلة التصوير ٠

ولقد نجح المخرج **ستانلى كوبريك** فى الجمع بين هذه الحركات فى فيلمه « **طرق المجد** » (١٩٥٨) ٠

ان آلة التصوير عندما تقوم بالمتابعة وبالحركة الأفقية بان وبحركة الزوم تعطى ايحـــاء بأنها تتحرك دون أن يعوقها شىء وبدون أى قيود منموسة ٠ ان المتابعة والبان تحجبان حركة الزوم وتجعلانها تمر دون أن يدركها أحد ، اذا كانت حركة الزوم بطيئة بالقدر الكافى ٠

ان الجمع بين المتابعة والزوم يمكن أن يقدم لنا تأثيرا مرئيا مذهلا اذا تعارضت حركتاهما بشكل مناسب ٠ اذا تحركت آلة التصوير فى حركة ابتعاد الى الوراء بينما تحركت العدسة الزوم للاقتراب ، وخاصة اذا كان ذلك فى طرقة ، فاننا نحصل على تحريف غريب للمســـافات ولأحجام الأشياء ٠

لقد استخدم المخرج **ألفريد هتشكوك** هذا التأثير البارع فى فيلمه « **دوار** » (١٩٥٨) ، لكى ينقل هذا الاحساس بكل دقة عندما ينظر **جيمس ستيوارت** الى أسفل من خلال بئر السلم فى برج جرس الكنيسة ٠ ويمكننا الحصول على نوع آخر من التحريف ، وان لم يكن له نفس القوة ، عندما تتحرك آلة التصوير ، وهى بزاوية ثلاثة أرباع بالنسبة لمجموعة الممثلين ، الى الوراء بأقصى سرعة ، ثم تتحرك زوم الى الداخل بميل تجاه الممثلين ٠ لقد استخدم المخرج **ديفيد لين** فى فيلمه « **دكتور زيفاجو** » (١٩٦٦) هذا التأثير فى عدة مشاهد لهجوم الفرسان ، عندما كانت آلة التصوير راكبة مع مجموعة من الجنود فوق سطح نهر متجمد ٠ ويوضح شكل ٤١٤ كلا من هذه التأثيرات التى سبق ذكرها ٠

● تحريك الزوم خلال عوائق فى المستوى الأمامى

يمكننا أن نضع أشياء ليس لها شكل منتظم ، مثل النتوءات فى ظهر أحد المقاعد أو مجموعة من الحلقات أو أى عائق آخر ، فى المستوى الأمامى فى حالة اللقطة الزوم ٠ وعندما تكون العدسة الزوم مضبوطة على الزاوية الواسعة فان المستوى الأمامى والمستوى الخلفى يقعان داخل مجال الوضوح البؤرى ، أما اذا حركنا أجزاء العدسة الزوم الى وضع التليفوتو أى الزاوية الضيقة ، فان الأشياء الموجودة فى المستوى الأمامى سوف تخرج تدريجيا من مجال الوضوح لتصبح مجرد ضباب ملون ، يمكننا أن نرى من خلاله الحدث الأساسى فى وضوح بؤرى تام sharp focus .

١٠١ يمكننا أن نحصل على تاثيرات مثيرة للاهتمام اذا كانت الأشياء الموجودة فى المستوى الأمامى تتحرك أيضا ، ومن الأفضل أن تكون حركتها من النوع المتكرر ٠ لقد استغل فيلم « **ملف ابكريس** » (١٩٦٥) الذى أخرجه **سيدنى فيورى** احتمالات حركة الزوم التى ذكرناها هنا توا ٠

٢٤
مشاهد الحركة

لولا مشاهد الحركة لما تطورت صناعة الأفلام الى ما هى عليه الآن من نشاط تجارى كبير • ويعود الفضل فى تأثير مثل هذه المشاهد الى منطق أساسى فى اللغة السينمائية ، ألا وهو الفعل (أى الحدث) ورد الفعل ، ومفتاحه هو المونتاج المتوازى •

والحدث كما يظهر فى مثل هذه المشاهد يجب أن يكون واضحا طوال الوقت أمام المتفرجين ، ليس مجرد مجموعة من أجزاء صغيرة عشوائية من حدث ما ، بل قصة قوية البناء • ولهذا يلزمنا أن يتوفر وضوح للدوافع وعناية بالتفاصيل • ان نمو القصة يعتمد على سلسلة من الأحداث ، لها عادة أربعة أنواع •• المطاردة ، والشجار الجسدى أو المعركة ، والصراع ضد آلة ما ، والصدفة أو وقوع حادثة • وتزداد الدراما فى كل من هذه الأنواع الأربعة اذا تضمنت صراعا ضد الزمن •

ويمكن **للمطاردة** أن تتخذ عدة أشكال • أن يطارد الشرير أو مجموعة الأشرار بطل الفيلم • قد يمتلك البطل شيئا يريد الطرف الآخر الحصول عليه ، أو أن يكون هو (أو هى) جائزة فى حد ذاتها تريد المعارضة الحصول عليها • وقد ينعكس الموقف ويصبح البطل هو الذى يطارد الأشرار • وقد تتساوى القوى التى يستغلها كل من الطرفين ، أو أن يكون هناك فارق كبير فى صالح أحد الطرفين •

وعندما يقع أى من الطرفين فى موقف يبدو وكأن لا مهرب منه ، يجب عليه أن يكون قادرا على تخليص نفسه منه ، لا بالمصادفة بل باستخدام قوته أو براعته • يجب أن يحل كل منهم مشكلته بطريقة منطقية وداخل حدود امكاناته ، أو بمساعدة عنصر من المنطقى الاستعانة به ، سواء أكان آدميا أم ماديا • ويمكن أن تتم المطاردة على الأقدام ، أو على ظهر حيوان (حصان أو جمل أو فيل) ، أو بعربة أرضية أو مائية أو يحملها الهواء ، أو بتجميع مما تسمح به كل هذه العناصر •

وهناك تنويعات متعددة من **الشجار الجسدى** • قد يتشاجر الطرفان بالأيدى المجردة ، أو بالأسلحة ، القديم منها والجديد • وقد يلتحم انسان مع حيوان أو مع آلة • وقد ينتقل الشجار الى مجموعة كبيرة من الموجودين • ويمكن تنفيذ معركة كبيرة اذا كانت هناك قوى ضخمة مشتركة فى الصراع •

وهناك قاعدة أساسية تحكم كل الأنواع السابق ذكرها •• يلزم تخطيط هذا الشجار مقدما ضربة تلو الضربة • وكل موقف فى مشهد الحركة يجب أن يتم التخطيط له مقدما بكل عناية • يجب ألا تنتهى الخطة قبل الأوان والا فقد المتفرج اهتمامه بسرعة •

كما أن **الآلة** التى على وشك أن تتسبب فى كارثة ان لم يوقف عملها أحد ، أو التى قد تنفجر نتيجة خطأ أو تخريب متعمد ، قد ظهرت على الشاشة مرات لا حصر لها وبتأثير جيد • والتنويعة الثانية هنا هى انتقال عنصر الخطورة من مكان الى مكان آخر حيث يمكن أن تقع الحوادث • والتنويعة الثالثة هى الأجهزة التى تطلق انذارا • واضافة حد زمنى هنا يزيد من الخطر الواضح ويكثف اهتمام المتفرجين •

ويمكن **للحوادث** التى تظهر على الشاشة أن تكون حقيقية أو منفذة سينمائيا • وغالبا ما تتضمن عربات سريعة جدا مثل سيارات السباق ، والموتوسيكلات والطائرات • ويتم تصوير الاصطدامات الحقيقية والحوادث المؤلمة المرهقة للأعصاب بفضل المصورين الذين يتصادف وجودهم فى مكان هذه الحوادث وقت وقوعها ، ثم يتم ادخالها بعد ذلك فى مشاهد الحركة فى بعض الأفلام • ويتم تصوير هذه الحوادث عادة فى لقطة واحدة متصلة حيث لا يوجد تخطيط مسبق لها من أى نوع كان ، وهى بالتالى لقطات وليدة الصدفة •

أما الحوادث المنفذة خصيصا فتتمتع بصفة سينمائية ، لأن فى الامكان تقسيمها الى عدة لقطات ، وبذا نتيح عدة مشاهدات للحدث مع التركيز على جوانب محددة بوضوح تام • ويمكن لرجال المخاطر stuntmen المتخصصين أن يحطموا أية سيارة بشكل جذاب ، ولكن آلة التصوير يمكنها بخدعة بسيطة أن تقلب أية سيارة • تسرع سيارة (أو زورق السباق فى اتجاه قطر الصورة تجاه آلة التصوير ، التى تتحرك أفقيا (بان) لتتابعها • وعندما تملأ السيارة الصورة بأكملها تستدير آلة التصوير على جانبها • ويكون التأثير الذى نحصل عليه وكأن السيارة هى التى انقلبت • ويلزمنا هنا مراعاة أمرين عند تنفيذ مثل هذا التصرف : أولا ، يجب ألا يظهر خط الأفق على الشاشة ، والا ضاع التأثير المطلوب • وفى حالة اختفاء خط الأفق سوف يتقبل المتفرجون حركة الدوران المفاجئة على أنها تصدر من السيارة وليس من آلة التصوير • ثانيا ، يجب أن تميل آلة التصوير فى اتجاه عكس اتجاه السيارة المتحركة • ويؤدى هذا الى تغيير اتجاه السيارة الى حركة رأسية مفاجئة على الشاشة •

● وصفات صالحة للاستعمال

أثبتت القواعد الآتية ، المذكورة هنا باختصار ، نجاحها فى مشاهد

الحركة عبر السنين :

— الحوار يعترض الحدث • يجب أن نعرض على المتفرجين ما يحدث، لا أن نخبرهم به • ويمكننا أن نستثنى من هذا التعليمات المختصرة التى يتبادلها المتشابكون •

— يمكن أن نستخدم الحوار كفاصل خلال الحدث لكى يمنح المتفرجين فترة من الراحة • فسرعان ما تتشبع العاطفة من استمرار الحدث ، ولابد من تجديد التشويق بفترات راحة نستخدم فيها شرحا لفظيا لتوضيح بعض نقاط القصة •

— يمكن أن يكون هذا التوقف فى الحدث بمثابة راحة جسدية ، تمنح المتشابكين فترة يلتقطون فيها أنفاسهم قبل اللقاء الأخير • فبعد الصراع المكثف ينفصل المتشابكون لاستعادة قوتهم ولتقدير ظروف المنافسين • ثم يندفعون فجأة لتبادل قصير من الضربات ينهون بها المعركة •

— يمكن بناء مشاهد الالتحام ببطء وانهاؤها بسرعة •

— عندما يتم تحدى آلة أو جهاز ما ، فيجب تأسيس وتحديد العوائق أولا • ثم التعريف بهؤلاء الذين سيحاولون الانتصار عليها • كما يلزم تقديم بعض المعدات التى سيستخدمونها فى مهمتهم ليراها المتفرجون ، دون الحاجة لشرح كيف سيتم استخدامها • ثم نرى خطة التغلب على الآلة أثناء تنفيذها • ويحدث ما يعوق تنفيذ الخطة عندما يقترب الموقف من وقوع الكارثة ، ولكن المشتركين فى التنفيذ يتحايلون على هذه العوائق • وأخيرا تنتهى جهود الفريق الذى تحدى الآلة اما بالنجاح أو بالفشل •

— يجب ألا تزيد المصداقية عن الحد المألوف ، الا فى حالة الاضحاك •

— يجب ألا يكون من السهل على المتفرجين التنبؤ مقدما بنتيجة المطاردة • يجب أن يؤدى تنوع العوائق التى يواجهها طرفا المطاردة الى جعل النتيجة غير مؤكدة •

— هناك تنويعة أخرى ، هى المطاردة المزدوجة • الصياد يطارد فريسته ، ولكن هناك طرفا ثالثا يطاردهما • واذا كان طرفا المطاردة الأولى لا يدركان وجود الطرف الثالث ، فان نهاية المطاردة تتوقف على تصرفات الطرف الأخير •

— اذا كانت هناك مجموعتان من المطاردين يتعقبون بطل القصة ، فان الخطر يتضاعف • وتوفر لنا المبانى المعقدة أفضل الامكانات لمثل هذه التنويعة • أما الأرض المفتوحة فتضعف مفعولها •

— تستخدم بعض مشاهد الالتحام تحايلا بارعا لتتوج به الحدث • لقد تم اللجوء كثيرا ، فى أفلام الجاسوسية ، الى سلاح خاص مخبأ فى

مكان غريب يلجأ اليه البطل •

— يجب ألا تمتد مشاهد الحركة الى ما وراء نقطة حل العقدة • يمكن استخدام مشهد مضحك هنا للتخلص من التوتر •

● وجهة النظر الذاتية

يمكن تقديم الصراع الجسدى من عدة وجهات نظر غير شخصية أو من عدة نقاط تركيز • وللحصول على وجهة نظر غير شخصية تقوم آلة التصوير بفحص كل من البطلين وكل من الموقفين ، دون أن تبرز أحد الشخصين لكى تفرض وجهة نظره على المتفرجين • ويتم تقديم كل الحقائق من الخارج • ويبقى المتفرجون كمتفرجين ليس المطلوب منهم أن يشتركوا بعواطفهم •

ومن ناحية أخرى ، يمكن تقديم الحدث من خلال وجهات نظر الممثلين الرئيسيين فى الفيلم • ويمكن تنفيذ هذا التحايل بعرض سلسلة من لقطات ردود الأفعال المصورة من وضع الممثل المقصود • ويعتمد هذا الأسلوب على عرض الشخصية الرئيسية فى لقطات قريبة أمامية ، وعرض الحدث كما يراه فى لقطات بعيدة • ويمكن لارتباطه بالحدث أن يكون سلبيا أو ايجابيا •

اننا نعتبر موقف الممثل سلبيا اذا كان يكتفى بمراقبة الحدث من بعيد ، ويتم رد فعله دون أن يذهب بعيدا • وهذه هى حالة الدور الذى أداه **جيمس ستيوارت** فى فيلم **الفريد هتشكوك « النافذة الخلفية »** (١٩٥٤) • ان ما كان يحدث عبر الحوش الداخلى للعمارة السكنية كنا نراه دائما من وجهة نظر هذا الممثل •

أما عندما يتدخل الممثل فى الحدث نفسه فان موقفه يصبح ايجابيا • ونجد فى هذه المشاهد منذ بدء تأسيس الحدث ، أن المونتاج المتوازى للقطات يرتبط بقيود التركيز على الممثل الرئيسى فى لقطات قريبة أمامية ، بينما نرى غريمه فى لقطات بعيدة •

وعندما يشتبك الاثنان فى صراع جسدى يتم تصويرهما فى لقطات كاملة تبينهما معا (وجهة نظر غير شخصية) ، ثم نعود الى وجهة النظر الذاتية السابقة بمجرد أن ينفصلا عن بعضهما • وبذا يعود التركيز المرئى على الممثل الرئيسى • وقلما نرى هذا الممثل فى المستوى الأمامى فى لقطات رد الفعل ، لأنها تمثل وجهة نظره الذاتية ، وبالتالى فهى تستبعده • اننا لا نرى الممثل الرئيسى من وجهة نظر غريمه اطلاقا •

ان المعالجة الذاتية بالتمسك بعرض وجهة نظر الشخصية الرئيسية ، تجبر المشاهدين على أن يروا الحدث كما يراه هذا الممثل • وبما أننا

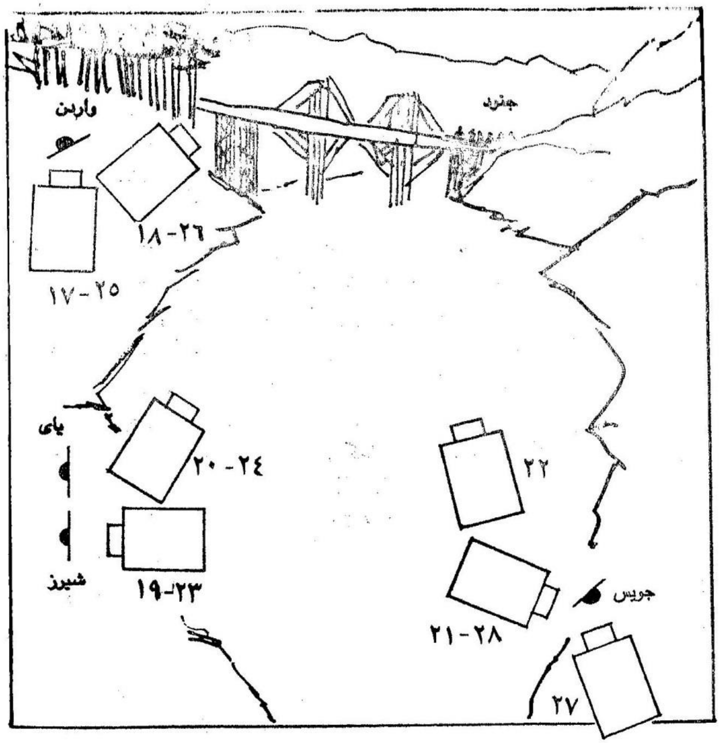
نشاهد سلسلة من لقطات الفعل ورد الفعل ، فاننا لا ندرك أننا مجبرون على متابعة الأحداث من وجهة نظر مختارة ومحددة · وليس هذا الأسلوب فعالا فقط فى حالة مشاهد الحركة ، بل هو فى حد ذاته أيضا معالجة جيدة للرفع من أحاسيس أى مشهد درامى يسيطر عليه الحوار · ان الممثل الرئيسى يتحدث الى ممثل آخر بينما يركز اهتمامه على مهمة أخرى تتركز عليها مرئيا آلة التصوير الذاتية · كما يمكن للمخرج أن ينقل أحاسيس لا يتضمنها الحوار الذى يتبادله الممثلون · وهكذا تزداد قيمة المشهد بوسائل سينمائية ·

ومن التفصيلات المهمة فى هذا الأسلوب ، المحافظة على الأحاسيس اذا كان الممثل الرئيسى يتحرك · لقد افترضنا فى فحصنا السابق لوجهة النظر الذاتية أن الممثل الرئيسى الذى نرى الحدث من خلال عينيه كان واقفا أو جالســا · واذا لزم الأمر أن يتحرك الى جزء آخر من المنظر ، **فيجب ألا تقطع لترجع الى الوراء لــكى توفر له حيزا يتحرك فيه ·** ان هذا يضر روح المشهد · بل استخدم نفس اللقطة الثابتة التى كان يظهر فيها الممثل وحرك آلة التصوير أفقيا بان ، وهى فى مكانها ، أو انتقل بها لمتابعته وهو يتحرك الى هذا الجزء الآخر من المنظر · اننا بهذا نحافظ على الأحاسيس · لا تقع تحت اغراء أن تقطع لترجع الى الوراء لتحصل على لقطة كاملة لمجرد أن المكان يسمح · اذا فعلت هذا فلن تصبح وجهة النظر ذاتية ، بل ستصبح موضوعية وتتغير المعالجة ·

ان وجهة النظر الذاتية قابلة للتكيف والاستخدام تماما ، ويمكن تطبيقها فى حالة وجود مجموعات صغيرة من الممثلين الموزعين على مواقع مختلفة من أرض المنظر الســينمائى · واليكم مثالا مأخوذا من فيلم **ديفيد لين « كوبرى على نهر كواى »** (١٩٥٧) · وفى البكرة الأخيرة من الفيلم نرى مجموعة من الجنود البريطانيين الأسرى وهم يعبرون الكوبرى ، تاركين معسكر الحجز الى مكان جديد · وهم مراقبون من ثلاثة مواقع مختلفة تشغلها المجموعة التى خططت لنسف هذا الكوبرى · ويوضح شكل ٤١٥ مواقع الممثلين ومواقع آلات التصــوير · (مع مراعاة أن سرعة عرض الشريط السينمائى هى ٢٤ صورة فى الثانية) ·

اللقطة ١٧ لقطة متوســطة من أسفل · واردن (تمثيل **جاك هوكنز**) بجوار صخرة ينظر الى اليمين خارج الشاشة · فتاة تايلاندية صغيرة فى الخلف الى اليمين · يرفع واردن منظاره المقرب وينظر خلاله · (٩٢ صورة) ·

اللقطة ١٨ تظلم الشاشة بحاجب دائرى يمثل المنظر كما يرى من خلال المنظار المقرب · نرى الكوبرى من أعلى · الأسرى يقتربون من الكوبرى · (١٨٩ صورة) ·



شكل ٤١٥ يمكن تطبيق وجهة النظر الذاتية على مجموعات صغيرة من الأشخاص فى مواقع مختلفة من المنظر · مثال من فيلم « كوبرى على نهر كواى » ·

اللقطة ١٩ لقطة متوســـطة · شـــيرز (**ويليـــام هولـــدن**) وباى (**م · ب · تشاكرابانو**) خلف بعض الصـــخور · معهما بندقيتان رشاشتان ، وينظران خارج الشاشة الى اليمين · (٥٧ صورة) ·

اللقطة ٢٠ لقطة بعيدة للكوبرى كما نراه من موقع هذين الرجلين · يصل الأسرى الى أول دعامة فى الكوبرى · (١٤١ صورة) ·

اللقطة ٢١ لقطة متوسطة · جويس (**جوفرى هورن**) رابض خلف صخرة وينظر الى اليسار خارج الشاشة · يتحرك جويس الى اليمين وتتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) معه · (١٣٠ صورة)

اللقطة ٢٢ من وجهة نظره نرى لقطة بعيدة للكوبرى · يصل الأسرى البريطانيون الى منتصفه · (١٦٤ صورة) ·

اللقطة ٢٣ لقطة قريبة · شيرز وياى · نفس المحور المرئى للقطة ١٩ · (٧١ صورة) ·

اللقطة ٢٤ امتداد للقطة ٢٠ · الجنود الأسرى البريطانيون يغطون الكوبرى جميعه · (١٣٩ صورة) ·

اللقطة ٢٥ لقطة متوسطة · واردن كما فى اللقطة ١٧ · يمسك المنظار المقرب بيده ولا يستخدمه · ينظر الى اليمين خارج الشاشة · (٩٦ صورة) ·

اللقطة ٢٦ لقطة كاملة للكوبرى من أعلى · بعض الأشجار فى المستوى الأمامى · الجنود البريطانيون مازالوا يعبرون الكوبرى ، وهم يصفرون لحن « كولونيل بوجى » · (٩٩ صورة) ·

اللقطة ٢٧ لقطة كاملة · جويس فى المستوى الأمامى وظهره نحونا · ونرى من ورائه حوض النهر والكوبرى · مازال الجنود يعبرون · (٩٠ صورة) ·

اللقطة ٢٨ لقطة متوسطة لجويس كما فى اللقطة ٢١ · ينهض ويتحرك الى اليسار · تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) الى اليسار لتتابعه · (١٥٦ صورة) ·

ان الأسلوب المستخدم هنا بسيط · لقد تم تقديم الموقع الأول فى لقطة قريبة · ثم تلتها لقطة لما يراه الممثل الموجود هناك · وهى لقطة بعيدة للحدث الرئيسى · وتم تقديم الموقعين الثانى والثالث بعد ذلك بنجاح باستخدام نفس الأسلوب · وهكذا شاهدنا الحدث الرئيسى على الشاشة من عدة زوايا مختلفة ·

وهناك تنويعة أخرى · وهى أن الحدث الرئيسى الذى نراقبه من عدة وجهات نظر تم التركيز عليها ، يتحول فجأة ليصبح هو المهيمن · اننا نقترب من هذا الحدث الرئيسى ونربطه بمركز الاهتمام الرئيسى الخاص به · ويمكننا أن نستخدم هذه المعالجة كنموذج مرئى فى المشهد · واليكم مثالا لهذا :

— رجل يحمل بندقية يختبىء داخل الغابة · نراه فى لقطة قريبة ·

— فهد يتحرك ببطء خلال المدق ، نراه فى لقطة بعيدة · نرى بالقرب من المستوى الأمامى ماعزا مربوطة فى عمود قصير ·

— رجل ثان معه مسدس · انه يختبىء فى قمة شجرة ، نراه فى لقطة قريبة ، من أسفل قليلا ·

— من وجهة نظره نرى الفهد فى الواطى يسير الى الأمام فى لقطة بعيدة · الماعز فى الركن الأيمن السفلى ·

— لقطة قريبة للفهد · آلة التصوير على نفس المنسوب معه وهو يقترب منها ويتوقف ، ناظرا أمامه ·

— من وجهة نظر الفهد نرى الماعز فى لقطة بعيدة ، مربوطة الى عمود قصير فى منتصف المدق ·

— نرى الصياد الأول فى لقطة قريبة ، وهو يراقب ·

— من وجهة نظره نرى الفهد فى لقطة بعيدة توضحه وهو يتحرك على المدق تجاه الماعز ·

— نرى الصياد الثانى فى لقطة قريبة ، وهو ينظر الى أسفل ·

— من وجهة نظره المرتفعة ، نرى الفهد وهو يتقدم على المدق تجاه فريسته ·

— لقطة متوسطة من نفس منسوب الفهد · الفهد يتجه الى آلة التصوير ويتوقف ·

— من وجهة نظر الفهد ، نرى الماعز فى لقطة كاملة ·

— الفهد وهو يجرى فجأة الى الأمام ليخرج من يمين الشاشة ·

— لقطة عكسية · الفهد يدخل من يسار الشاشة يجرى تجاه الماعز فى المستوى الخلفى ·

— لقطة من أعلى ، من وجهة نظر الصياد الثانى · الفهد يندفع تجاه الفريسة ويخطو فوق حفرة مخفية تحت بعض فروع الأشجار ويقع فيها بشكل مثير ·

لاحظ كيف أننا رأينا الفهد لأول مرة من وجهة نظر كل من الصيادين، ثم تم التركيز عليه فى المشهد بتقاطع اللقطات لربطه بمركز اهتمامه هو ، أى الماعز · لقد تم تكرار النموذج مرتين فى المشهد حتى وصلنا الى النتيجة المطلوبة من الحدث ·

والتطوير التالى بعد ذلك هو الانتقال بين وجهات النظر كيفما اتفق · فبدلا من الارتباط بنموذج مرتب يتم تكراره (كما حدث فى المثالين السابقين) فان وجهات النظر تتبع الخط العاطفى للحدث الذى تسجله · والمشهد التالى المأخوذ من فيلم **ديفيد لين « الدكتور زيفاجو »** (١٩٦٦) يستخدم ثلاث وجهات نظر ذاتية تتناوب خلال المشهد · ويوضح شكل ٤١٦ مسقطا أفقيا لأرضية المنظر نرى فيه أوضاع التصوير المستخدمة ·

الوضع ١ صف من رجال الفرسان ، وظهورهم نحونا ، ينظرون الى الشارع الطويل الخاوى الممتد أمامهم · نسمع صوت موسيقا تأتى من حول الركن عند نهاية الشارع ·

الوضع ٢ لقطة قريبة للضابط القائد ، وهو ينظر الى اليمين ·

الوضع ٣ الشارع الخاوى كما يبدو من وجهة نظره · وبعد لحظة تبدأ جمهرة من الناس فى الدوران حول الركن ·

من الوضع ٢ لقطة قريبة للضابط ، يبدو عليه الهدوء ·

الوضع ٤ يظهر زيفاجو فى بلكون منزله ويتقدم نحونا · يتوقف

من الوضع ٥ من وجهة نظره العالية · تتحرك الجمهرة بعيدا مع أصوا
الفرقة الموسيقية ·

الوضع ٦ يتقدم باشا نحونا وهو يقود الموسيقيين ·

من الوضع ٢ لقطة متوسطة للضابط · يقول : « اسحبوا السيوف !
بان الى اليسار الى الجنود على ظهور الخيل وهم يخرجو
سيوفهم من أماكنها ويمسكون بها فى وضع الاستعداد

من الوضع ٦ باشا فى مقدمة الجمهرة يتقدم ثم يتوقف فى لقطة قريبة
ينظر الى أعلى الطريق الى اليسار ·

الوضع ٧ لقطة بعيدة · صف الفرسان يتقدم الى الأمام وهو يشغ
كل عرض الشارع ·

من الوضع ٦ باشا فى لقطة قريبة · تصمت الموسيقا من ورائه والرجا
يتحركون بتوتر الى جانب واحد ·

من الوضع ٧ لقطة بعيدة للفرسان ، تزداد سرعتهم وهم يجرون نحونا

من الوضع ٦ لقطة قريبة لباشا · الرجال من ورائه فى ذعر ويبدو
فى التشتت ·

من الوضع ٧ لقطة بعيدة · صف الفرسان يقترب منا بسرعة ·

من الوضع ٦ باشا فى لقطة قريبة · الرجال يجرون ويدفعونه جانبا

من الوضع ٤ لقطة قريبة لزيفاجو · مازال مندهلا ·

من الوضع ٥ من وجهة نظره العالية نرى لقطة كاملة للزحام وهو يتبعث
فى كل الجوانب بينما يهجم الفرسان عليهم ·

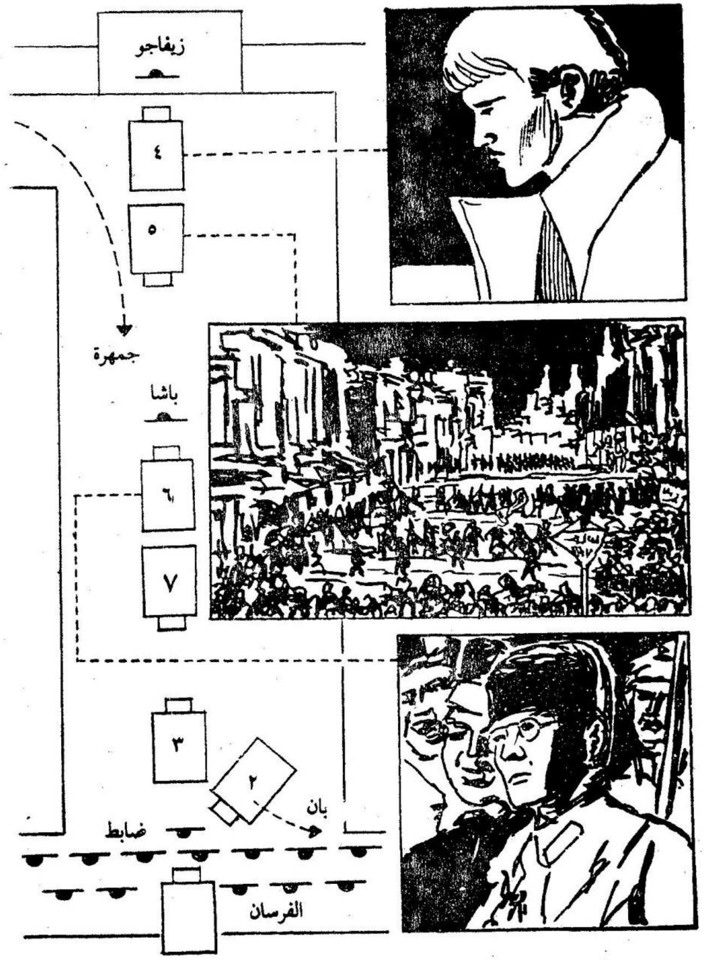
من الوضع ٤ لقطة قريبة لزيفاجو ·

من الوضع ٥ الصدام المتوقع كما نراه من أعلى ·

لقد تم استخدام ثلاث شخصيات رئيسية فى هذا المشهد ، لتطوير وللوصول الى مضاعفة أحاسيسنا · لقد تم استخدام ضابط الفرسان أو لكى نرى ، من خلال عينيه ، جمهرة الناس وهم يدخلون الشارع ق المذبحة · ثانيا ، تم تقديم زيفاجو الذى يحتل وضعا عكسيا · ومن خلا عينيه نحصل على منظور أوسع · ثم باشا ضمن جمهرة الناس (و الشخص الوحيد الذى يمكننا تمييزه هناك) الذى يسمح لنا بأن نرى م خلال عينيه البداية الوحشـــية لهجوم الفرسان · وعندما يدب الفز والاضطراب بين جمهرة الناس ، تعطينا وجهة نظر زيفاجو مرة أخر منظورا أوسع لما يدور ·

● خمس طرق لتعزيز الحدث المرئى

أثبتت المفاهيم التالية فعاليتها فى زيادة الاثارة المرئية لمش ا
الحركة :



شكل ٤١٦ تبادل وجهات النظر الذاتية بدون تخطيط محدد · فبدلا من الالتزام بنموذج محدد يمكن تكراره نجد هنا أن وجهات النظر تتم وفق الخط العاطفى للحدث ·

وينظر الى اليسار خارج الشاشة ·

الوضع ٥ من وجهة نظره العالية نرى الجمهرة فى الواطى وهـــم
يستديرون حول الركن ويتحركون تجاه الجزء الأعلى من
الشارع ·

من الوضع ٤ لقطة قريبة لزيفاجو ·

١ – الجمع بين وجهات النظر التى تقدمها آلة التصوير وهى ثابتة أو متحركة ، يزيد من الوقع المرئى لمشاهد المطاردة أو لمجموعة من أشخاص يجرون • ويتم تصوير اللقطات القريبة للأشخاص من آلة تصوير متحركة ، بينما يتم تصوير اللقطات البعيدة من أوضاع تصوير ثابتة • واللقطة الثابتة تليها لقطة متابعة ، ويتم تكرار هذه الوصفة باستمرار على أن تتخللها وقفات في الحركة من آن لآخر • واليكم هذا المثال :

– لقطة بعيدة لشارع من أعلى • يجرى شخصان هاربان فى خط مقوس من أعلى اليسار الى أسفل اليسار ثم الى خارج الشاشة •

– لقطة متوسطة للشخصين • وتتراجع آلة التصوير مع تقدمهما •

– لقطة بعيدة • نرى الشخصين صغيرين فى منتصف الشارع ، يجريان نحونا •

– لقطة متوسطة للشخصين • تتحرك آلة التصوير الى الوراء أمامهما مرة أخرى •

– لقطة كاملة من أعلى • يتقدم الشخصان نحونا ويتوقفان فى المستوى الأمامى • وينظران حولهما ثم ينفصلان ويجريان فى اتجاهين مختلفين •

وقد تكون اللقطات المأخوذة من آلة تصوير متحركة مهزوزة أحيانا (كما فى حالة آلة التصوير المحمولة على اليد) • يجب اذن أن تكون مدتها قصيرة (ربما لا تزيد عن ٥ ثوان) لتجنب مضايقة المتفرجين • وغالبا ما تضيف هذه الحركة المهزوزة اثارة لمشاهدة المطاردة •

٢ – يمكن للحركة المتصاعدة المخططة من قبل داخل اللقطة الثابتة أن تصبح فى غاية الاثارة • اذ يمكن استخدام المستويات المتعددة المتوفرة فى عمق المنظر أمام آلة التصوير فى بعث نماذج من الحركة التى تبتعد أو تقترب من آلة التصوير • ويمكن تنفيذ الحركة على التوالى فيما بينها أو فى وقت واحد •

اليكم مثالا : نرى هنديا أمريكيا راكعا فى يسار المستوى الأمامى ، فى لقطة كاملة ، يصوب سهمه على جندى يمتطى حصانا يدخل الشاشة من يمينها فى المستوى الخلفى • ويسقط الجندى بينما يستمر حصانه فى طريقه الى أن يخرج من يسار الشاشة • يدخل جندى آخر مترجل من اليمين ويغمد سيفه فى بطن ذلك الهندى • ويسقط الهندى • وبين هذا الجندى المترجل وآلة التصوير يدخل هندى آخر على ظهر حصانه ويدفع رمحا فى جسم الجندى • ويخرج الهندى من يمين الشاشة بينما يقع الجندى على الأرض • ومن يمين المستوى الأمامى يتدحرج جندى ثالث وهندى ثالث معا وهما ملتحمان بالأيدى • ويتمكن الهندى من أن يعلو الجندى ويطعنه بسكينه عدة مرات • وتتداخل كل هذه الأفعال مع بعضها

بسرعة بحيث لا يفتر ايقاع المشهد ، بينما يتطور الحدث من المستوى الخلفى الى المستوى الأمامى • والمشهد المذكور هنا مأخوذ من فيلم راءول والش « انهم يموتون مرتدين أحذيتهم » (١٩٤١) •

٣ – من الممكن أن نزيد من عنف أية ضربة على الشاشة للتركيز عليها بأن نقسمها الى لقطتين • فيمكننا تقسيم اللكمة بقبضة اليد العارية أو الركلة بالرجل ، الى لقطتين لنحصل على عرض أكثر عنفا • ونسجل الجزء الأول من الحركة فى لقطة متوسطة وننهى الحركة فى لقطة قريبة من نفس المحور المرئى • ويلزمنا عند تنفيذ مثل هذا المشهد أن نصور ضربتين كاملتين ، ثم يتم التركيب بعد ذلك حسب الوصف • ويمكننا أن نلتقط اللقطة الثانية بآلة تصوير ثابتة (وفى هذه الحالة يقع الممثل الذى تلقى الضربة خارج حدود الشاشة) أو بحركة تصوير أفقية (بان) تتابع هذا الممثل وهو يقع •

ويمكننا أن نعالج المشهد الذى تحطم فيه احدى السيارات عائقا أمامها بهذه الطريقة :

– تسرع سيارة نقل فى الطريق تجاه البوابة الخشبية لسور الفناء • نرى الحدث فى لقطة بعيدة • تتحرك السيارة من اليسار الى اليمين •

– لقطة كاملة للبوابة • تدخل سيارة النقل من يسار الشاشة وتصطدم بالبوابة التى تبدأ فى الانهيار •

– لقطة كاملة عكسية • نرى الجانب الآخر من البوابة من داخل الفناء • السيارة تصطدم بالبوابة لتحطمها وتمر لتخرج من يمين الشاشة بأقصى سرعتها •

ويلزمنا هنا لتصوير هذا الموقف ثلاث آلات تصوير لتعمل فى نفس الوقت ، والسبب واضح •

٤ – الأحداث التى تجرى بين آلة التصوير والمجموعة المشتبكة فى العراك تسمح لنا بلمحات منفصلة للحدث الرئيسى • ويزيد هذا من اهتمامنا ونحن نحاول متابعة الحدث الخلفى • واذا كان الأشخاص المتشابكون فى المعركة جزءا من مجموعة أكبر مرتبطة بمعركة على نطاق أوسع ، فيمكننا أن نقدم هنا متشابكين آخرين يتحركون أمام المجموعة الرئيسية ويعبرون الشاشة بينها وبين آلة التصوير (واذا كنا نستخدم عدسة ذات بعد بؤرى طويل ، فان المتشابكين فى المستوى الأمامى يكونون خارج مجال الوضوح البؤرى) • ويمكن لهذه المجموعات العابرة أن تكون مترجلة أو على ظهور الخيل أو داخل سيارات • ويجب ألا يطول بقاؤهم فى المستوى الأمامى وأن يخرجوا لتحل محلهم مجموعات أخرى • ولا مبرر لكى تكون هذه الحركة فى اتجاه واحد ، بل يمكن أن تكون من الاتجاهين المتضادين •

أما اذا كان الشجار بين شخصين فقط ، فيمكننا ان نستخدم بعض الشهود ليتحركوا أمام آلة التصوير • وهناك تنويعة لهذا بتحريك بعض الحيوانات ، بدلا من الناس ، بين آلة التصوير والحدث الرئيسى • كما تساعد زوايا التصوير المنخفضة على تأكيد هذه الاعتراضات المتصلة • كما يمكن الاستعاضة عن الحركة فى المستوى الأمامى بآلة متحركة (مثل تارة ضخمة تدور بسرعة) تحل محل الأشخاص أو الحيوانات فى المستوى الأمامى • كما يمكننا أن نضع أشياء لها أشكال غير منتظمة فى المستوى الأمامى - ويمكن لآلة التصــــوير أن تتحرك أفقيا بان أو أن تنتقل مع المجموعة المتشابكة فى الخلف ، بحيث تبدو هذه الأشياء الثابتة وكأنها تعبر الشاشة كلما تحركت آلة التصوير •

٥ ـ وفى حالة المعارك الواسعة النطاق ، يلزم أن تتقاطع لقطات الجمهرة الكبيرة حيث تدور المعركة فى أقصى عنف لها ، مع لقطات الحركة التى تضم البطل فى التحام شخصى • انه نموذج الاتساع والانكماش لتغطية الحدث ، والذى يحافظ على تحويل المتفرجين من العام الى الخاص وبالعكس • وبهذه الطريقة تندمج الشخصيات الرئيسية فى المشهد الكبير ويصبح من السهل تقدير علاقتهم بالمجموعة الكبيرة وباحساس قوى بهذا الارتباط • ويجب ألا تكون المشاهد التى تضم جمهرة من الناس ، وكذلك تلك التى ينفرد بها الأبطال ، مفككة وكأن لا رابط بينها وينقصها هدف رئيسى •

يجب أن تنمو حبكات اضافية صغيرة وأن تتطور خلال القصة ، بحيث يقدم كل من هذه المشاهد فى حد ذاته وصفا كاملا يدفع بالقصـــة الى الأمام •

● الوصول الى ذروة مرئية

عندما تصبح النهاية العنيفة وشـيكة الحدوث ، وجميع المتفرجين يدركون هذا الاحتمال ، يمكننا بناءها وتكوينها بتـــلاحق من اللقطات القصيرة التى تحمل الحدث معها الى نتيجته المحتومة • ويمكننا تنظيم هذه اللقطات باحدى طريقتين : (١) بتقصير اللقطات عشـــوائيا قبل الوصول الى الكارثة ، أو (٢) بالتقصير التصاعدى للقطات التى تنتهى بالذروة نفسها •

ويلزم تركيب خطوط السرد المرتبطة بالفيلم فى مونتاج متواز لتعرض ردود الأفعال التى تسبق الكارثة • ويمكننا توضيح التقصير العشوائى فى الجزء التالى من أحد مشاهد فيلم **روبرت آلدريتش** « **اربعة الى تكساس** » (١٩٦٣) •

اللقطة ١٠٢ لقطة متوسطة • **فرانك سيناترا** على مقعد السائق فى عربة السفر (البريد) • وهو يواجه آلة التصوير ، ويشد لجام الخيول بشدة • ويضغط بقدمه اليمنى على دواسة فرامل العربة • (٢١ صورة) •

اللقطة ١٠٣ لقطة قريبة لقدمه اليمنى وهى تضغط دواسة الفرامل • (٢٢ صورة) •

اللقطة ١٠٤ لقطة قريبة للفرامل نفسها وهى تضغط على عجلة العربة • (٣٢ صورة) •

اللقطة ١٠٥ آلة التصوير تتراجع الى الوراء أمام العربة ، وتصور فى لقطة قريبة الحصانين الأماميين من المجموعة • ونرى بينهما فرانك سيناترا على مقعد الســـائق فى الخلف • (٣٢ صورة) •

اللقطة ١٠٦ لقطة متوسطة ليدى سيناترا وهما تجذبان اللجام بقوة • (٢١ صورة) •

اللقطة ١٠٧ لقطة جانبية لرأسى الحصانين الأولين فى المجموعة • آلة التصوير تســـجلهما فى لقطة متوســـطة ، وتنتقل معهما لتتابعهما الى اليسار • (٣٦ صورة) •

اللقطة ١٠٨ لقطة من أسفل لأرجل الخيول وهى تثير الغبار وهى تجرى الى اليسار • تتابعها آلة التصوير • (٤٦ صورة) •

اللقطة ١٠٩ لقطة من أعلى • وضع ثابت لآلة التصوير • نرى عربة الســـفر فى لقطـــة كاملة وهى تقترب فى خط قطرى الى اليسار • (٣٣ صورة) •

اللقطة ١١٠ لقطة متوسطة داخل العربة • **دين مارتن** فى الجانب الأيسر من الشاشة ، يســتدير ويمســك مقبضا بجوار النافذة الوســـطى • والرجل البـــدين الميت مكوم على اليمين • (٣٥ صورة) •

اللقطة ١١١ لقطة قريبة للنافذة من الداخل • المنظر البانورامى يمر سريعا فى الخارج • (١٠ صور) •

اللقطة ١١٢ لقطة قريبة للرجل البدين الميت • (١٢ صورة) •

اللقطة ١١٣ لقطة قريبة لدين مارتن من الداخل يتعلق بمقبض العربة • تبدأ العربة فى الميل الى اليســـار • وتظلم الشاشة عندما ترتفع أرضية العربة داخل الشاشة • (١٤ صورة) •

اللقطة ١١٤ لقطة قريبة أمامية لفرانك سيناترا كما فى اللقطة ١٠٢ • تبدأ العربة فى الميل الى اليمين ، لتأخذه معها الى هذا الجانب ويخرج من الشاشة • (١٠ صور) •

اللقطة ١١٥ لقطة كاملة • عربة السفر تنقلب على جنبها أمام آلة التصوير • ويطير السائق فى الهواء ليسقط أمام آلة التصوير • تتجه سحابة من الغبار تجاه آلة التصوير وتحجب الرؤية • وعندما يخمد الغبار تبدأ عناوين الفيلم الأولى فى الظهور • لقطة طويلة جدا •

ان تركيب المشهد يكشف عن اعداد معتنى به للقطات • أولا ، نرى السائق يشد اللجام ويضغط على دواسة الفرملة • ونلحظ تأثير ذلك ، فالعربة لم تقلل من سرعتها وهى تقترب من انحناء فى الطريق ، وهنا تتقاطع لقطة كاملة لاعادة تأسيس منظر العربة • ثم نلحظ رد فعل هؤلاء الموجودين داخل العربة • وأخيرا تبدأ العربة فى الانقــلاب على جنبها (لقطتى ١١٣ و ١١٤) • وتسجل اللقطة الأخيرة وقوع الكارثة •

واللقطات قصيرة تماما ، تقل مدة بعضها عن ثانية واحدة • (الثانية الواحدة تضم ٢٤ صورة) • وأطوال اللقطات هنا عشوائى : ٢٩ـ٢٢ـ٣٢ـ٣٢ـ٢١ـ٣٦ـ٤٦ـ٣٣ـ٣٥ـ١٠ـ١٢ـ١٤ـ١٠ صــــور • واللقطات الأربع الأخيرة هى الأقصر وتزيد من ايقاع المشهد قبل الوصول الى الذروة • والمدة التى تستغرقها كل من هذه اللقطات الأربع تصل تقريبا الى نصف مدة اللقطات السابقة لها •

ويصور المثال التالى من فيلم **ألفريد هتشكوك** « **الطيور** » (١٩٦٣) الاحتمال الآخر ، وهو التقصير التصاعدى فى أطوال اللقطات قبل حدوث الذروة المرئية :

اللقطة ٢٩ لقطة كاملة لموقع انتظار السيارات من وجهة نظر ميلانى • سيارة فى المستوى الأمامى مشتعلة بشدة • سيارة أخرى أبعد منها تصل اليها النيران وتنفجر • يندفع عدد من الرجال من المستوى الخلفى لمكافحة النيران • سيارة ثالثة تنفجر الى اليمين • دخان كثيف يغطى المكان • (٧٣ صورة) •

اللقطة ٣٠ لقطــــة قريبة لميــــلانى عند نافذة المقهى • نراها من جانبها (بروفيل) الأيسر ، تنظر الى أســــفل • رجلان من خلفها ينظران الى أعلى الى اليمين • (٢٠ صورة) •

اللقطة ٣١ لقطة قريبة لسيل البنزين المؤدى الى محطة البنزين فى الخلف • نرى شعلة النيران وهى تنتقل فى هذا السيل من اليمين الى اليسار فى منتصف الشارع • (١٨ صورة) •

اللقطة ٣٢ لقطة قريبة لميلانى كما فى اللقطة ٣٠ • نلحظ رد الفعل عليها • (١٦ صورة) •

اللقطة ٣٣ لقطة قريبة لشــعلة النيران كما فى اللقطة ٣١ • تتحرك آلة التصوير أفقيا بان الى اليسار مع زحف الشعلة • (١٤ صورة) •

اللقطة ٣٤ لقطة قريبة لميلانى كما فى اللقطة ٣٠ • انها تنظر الآن الى اليمين ، ويبدو على وجهها الخوف • (١٢ صورة) •

اللقطة ٣٥ لقطة بعيدة لمحطة البنزين • سيل النيران الى اليمين يزحف تجاه خزانات البنزين • يجرى رجل الشرطة وملاحظ المحطة المصاب وميتش متجهين الى اليسار • (١٠ صور) •

اللقطة ٣٦ لقطة قريبة لميلانى كما فى اللقطة ٣٠ ، وهى تنظر الى اليمين • (٨ صور) •

اللقطة ٣٧ لقطة بعيدة لمحطة البنزين كما فى اللقطة ٣٥ • الخزان ينفجر فى جحيم صاخب • ألسنة ضخمة من النيران تزيد عن ارتفاع المبانى • (٣٤ صورة) •

لقد توصــــل مركب الفيلم **جورج توماسينى** الى خلق تصــــعيد (كريشندو) متزايد يؤدى الى الانفجار ، بأن أنقص صورتين على التوالى من كل لقطة عن سابقتها • لقد استخدم ثلاث لقطات فقط فى تقاطع متواز • وأمكنه بسبعة أجزاء أن يسرع من ايقاع الفيلم • وكل لقطة تمتد أقل من ثانية واحدة : ٢٠ـ١٨ـ١٦ـ١٤ـ١٢ـ١٠ـ٨ صور • وتستمر آخرها على الشاشة لمدة ثلث ثانية • لاحظ أيضا أن مبدأ وجهة النظر الذاتية سارى المفعول فى هذا المشهد • ان ميلانى هى الشخصية الرئيسية ، ونحن نرى الكارثة من خلال عينيها •

ان اسراع الايقاع قبل حدوث الذروة يخلق توترا قصــــيرا عند المتفرجين ، يجد له متنفسا فى الانفجار نفسه •

تقسيم حدث الذروة الى عدة لقطات

عندما لا تكون هناك مفاجأة فى حدث الذروة لأن المتفرجين يتوقعونها كختام منطقى ، يمكننا فى هذه الحالة أن نقدم حسابا تفصيليا للكارثة منذ بدايتها الى نتيجتها ، يتقاطع مع ردود أفعال الممثلين الذين أثاروا الحدث ، وهؤلاء الذين يعانون من نتائج الكارثة • كما نقسم أكثر اللقطات اثارة ، حيث تدور الأفعال العنيفة ، الى قسمين على الأقل • واذا كان الضرر بطيئا وشاملا ، فيمكننا تقسيم الحدث الى عدة لقطات • والمثال التالى مأخوذ عن فيلم **مايكل ماكارثى** « **العملية أمستردام** » (١٩٥٨) :

اللقطة ١ نرى فى لقطة كاملة ، **بيتر فينش** وهو يلقى بحزمة من أصابع الديناميت • وتبدو **ايفا بارتوك** واقفة وراءه فى الشارع •

اللقطة ٢ لقطة قريبة • الحزمة تنزلق تحت سيارة النقل التى تسد الشارع •

اللقطة ٣ لقطة كاملة • ايفا بارتوك وبيتر فينش يستديران ليدخلا الدكان •

تكملة اللقطة ٢ لقطة قريبة تحت السيارة • جندى يزحف ويمد يده ليسحب أصابع الديناميت •

تكملة اللقطة ٣ لقطة متوسطة • يدخل الاثنان فى الشاشة من اليمين • انهما الآن داخل الدكان •

اللقطة ٤ لقطة كاملة • سيارة النقل تنفجر بشدة •

اللقطة ٥ لقطة بعيدة • من نفس المحور المرئى للقطة السابقة • سحابة الدخان الكثيف تتصاعد الى السماء •

تكملة اللقطة ٣ الرجل والمرأة ينكمشان معا •

تكملة اللقطة ٥ بقايا السيارة تبدأ فى التساقط •

تكملة اللقطة ٣ الرجل والمرأة ينكمشان معا • تتحرك آلة التصوير الى الأمام نحوهما ثم تتوقف ، لنراهما فى لقطة قريبة •

لم يتردد المخرج فى تقسيم هذا الحدث المثير الى ثلاث لقطات : انفجار سيارة النقل • وحصل بذلك على نتيجة فعالة قام بتركيبها على التوازى مع حركة الرجل والمرأة اللذين يحتميان داخل الدكان • لاحظ أيضا تحسين المشهد باضافة عنصر التشويق اليه ، عندما يظهر جندى قبل الانفجار ، وهو يحاول أن يبعد أصابع الديناميت ، بينما الرجل والمرأة قد أدارا ظهريهما للموقف •

أما السينمائى الهاوى فقد يتردد فى تقسيم ما قد يعتقد أنه لقطة قيمة • واذا عرض الحدث ككل دون أى تقاطع ، فانه يقلل من وقعه وفاعليته ويحد من متعة المتفرجين •

واذا انقسم الحدث الى جزءين ، فان مدته تطول ، وبذا تتضاعف المتعة المرئية لمتابعة هذا الحدث الضخم لدى المتفرجين •

واليكم حالة مأخوذة من فيلم **ديفيد لين** « **كوبرى على نهر كواى** » (١٩٥٧) ، وهى المشهد الأخير حين ينفجر الكوبرى أثناء مرور القطار عليه :

اللقطة ١٣٣ من أعلى • القاطرة تدخل الشاشة من اليمين وتنتقل الى الكوبرى الذى نراه فى المستوى الخلفى • (٢ ثانية و ١١ صورة) •

اللقطة ١٣٤ لقطة قريبة من أسفل لنيكولسون (**اليك جينيس**) • يخطو بضع خطوات نحونا • وهو مصاب بجرح مميت • يرفع رأسه الى السماء ويسقط خارج اللقطة (٣ ثوان و ٦ صور) •

اللقطة ١٣٥ لقطة متوسطة • جسم نيكولسون يدخل الصورة من اليسار

وهو يسقط على ذراع التفجير ، ضاغطا عليه الى الأسفل (٢٦ صورة) •

اللقطة ١٣٦ لقطة بعيدة • فى المستوى الأمامى ترقد أجساد شيرز وسايتو وجويس ونيكولسون • وفى الخلف يوجد الكوبرى • نرى القطار وهو يتحرك على الجزء العلوى الأيمن منه • وينفجر العمود الأول من الكوبرى بشدة وينهار الجزء الأوسط منه • ويستمر القطار حتى يصل الى حافة الثغرة (٤ ثوان و ٤ صور) •

اللقطة ١٣٧ لقطة متوسطة لواردن ومجموعته من فتيات تايلاند • بعض الفتيات واقفات • الجميع ينظرون الى اليمين • ويبدءون فى النهوض (٢ ثانية و ٩ صور) •

اللقطة ١٣٨ لقطة بعيدة للكوبرى من جانب النهر الذى كان يحتله ياى وشيرز • القاطرة وبعض العربات تسقط فى النهر (٥ ثوان و ١١ صورة) •

اللقطة ١٣٩ لقطة متوسطة لواردن ومجموعته • كما فى اللقطة ١٣٧ • حركة رأسية (تلت) مع واردن وهو ينهض على قدميه ويستند على عكازه • الجميع ينظرون الى أسفل اليمين (١ ثانية و ١١ صورة) •

اللقطة ١٤٠ لقطة بعيدة • من وجهة نظر المجموعة السابقة • بعض عربات القطار وهى تسقط عموديا فى النهر (٣ ثوان و ٥ صور) •

اللقطة ١٤١ من أسفل كما فى اللقطة ١٣٨ • العربتان الأخيرتان من القطار تسقطان فى النهر • العمود الثانى ينفجر ليكتمل تحطيم الكوبرى (٣ ثوان و ١٠ صور) •

اللقطة ١٤٢ لقطة متوسطة لنيكولسون راقدا بجوار ذراع التفجير • التكوين هنا كما فى اللقطة ١٣٥ (٤ ثوان و ٧ صور) •

اللقطة ١٤٣ من نفس وجهة نظر اللقطة ١٣٦ • الأجزاء الأخيرة من الكوبرى تنهار وتسقط فى النهر (٧ ثوان و ٢٠ صورة) •

اللقطة ١٤٤ لقطة متوسطة لكليبتون (**جيمس دونالد**) • انه ينظر الى اليسار خارج الشاشة • يسير الى ذلك الجانب وتتحرك معه آلة التصوير أفقيا (بان) وهو يهبط التل • يتوقف ويقول : « ياله من جنون ! » (٤ ثوان و ٧ صور) •

اللقطة ١٤٥ زاوية من أعلى • لقطة كاملة للأجساد الأربعة ملقاة على الحاجز الرملى بقرب سطح الماء : نيكولسون وسايتو وجويس وشيرز (٣ ثوان وصورة واحدة) •

اللقطة ١٤٦ لقطة متوسطة لواردن يقف أمام آلة التصوير • ينظر الى اليمين خارج الشاشة ، ثم يستدير الى فتيات تايلاند فى المستوى الخلفي ويقول : « كان على أن أفعل ذلك ! » ••• « كان من الممكن أن يأخذوهم أحياء » • ثم يستدير نحونا مرة أخرى وينظر الى اليمين خارج الشاشة (١٦ ثانية و ١٨ صورة) •

اللقطة ١٤٧ من نفس وجهة نظر اللقطة ١٤٠ • **نتيجة الانفجار** كما نراها من أعلى ، من وضع واردن (٣ ثوان و ١٤ صورة) •

لاحظ أن تفجير القطار قد تم تصويره من ثلاث وجهات نظر • ولقد استخدمت كل من هذه اللقطات الثلاث مرتين فقط خلال كل المشهد لتغطية الكارثة من البداية الى النهاية • واستغرق تحطيم الكوبرى نفسه ٢٨ ثانية على الشاشة (وهو طول الأجزاء الستة المستخدمة) ، ومع هذا فان المشهد كله من لقطة ١٣٦ الى لقطة ١٤٧ يستمر ٦٠ ثانية و ٦ صور • ان طول الحدث قد امتد نتيجة ادخال لقطات رد فعل واردن ومجموعته من فتيات تايلاند ، وكليبتون المصاب وحيدا على الجانب الآخر من النهر • وبتقديم الحدث بهذه الطريقة حصلنا على صيغة أكثر ثراء •

● السرعة الزائدة والحركة البطيئة فى مشاهد الحركة

فى عهد السينما الصامتة تم اكتشاف أنه اذا أدرنا يد آلة التصوير بسرعة أبطأ من المعتاد، فاننا نكسب تأثيرا فعالا نضيفه الى مشاهد المطاردة والحركة • ومازال هذا التأثير سارى المفعول حتى الآن • ان سرعة التصوير العادية الآن هى ٢٤ صورة فى الثانية ، فاذا صورنا شيئا يتحرك بسرعة ١٦ صورة فى الثانية ، فان النتيجة ستكون ، عند عرضها على الشاشة بالسرعة العـــادية ، أن ذلك الشىء يتحرك **بسرعة ظاهرية أسرع** مما فى الحقيقة •

ان القوارب ذوات المحرك والسيارات وممتطى ظهور الخيول والجماهير عندما تجرى ، ستبدو أكثر درامية اذا استخدمنا هذه الحيلة فى مشاهد الحركة • ولكن يجب أن نحذر المبالغة فى هذا التأثير ، والا أصبحت الحركة مهزوزة متشنجة وأثارت ضحك المتفرجين •

أما اذا كان هدفك هو اثارة الضحك ، فتأكد من أنك تستخدم سرعة قريبة من ٨ صور فى الثانية أثناء التصوير • ان حركة أى شىء تزداد عندئذ زيادة هائلة •

وتستخدم **الحركة البطيئة** slow motion لاضفاء الفخامة على حركة ما • ان الغطاس الذى يقفز من مكان عال الى البحر ، أو الشىء الذى

يسقط منا الى مستوى الارض ، يكتسب بالحركة البطيئة رشاقة فى حركته (حتى وهو يتحطم الى أجزاء أو وهو ينثر الماء من حوله) أكثر مما تقدمه السرعة العادية • والذروات التى يقفز فيها شخص من صخرة عالية ، أو تندفع فيها سيارة فى البحر ، أو يحطم فيها انفجار ضخم مبنى كبيرا ، يمكن تصويرها بسرعة تزيد قليلا عن المعدل ، مع عرضها على الشاشة بالمعدل العادى وهو ٢٤ صورة فى الثانية ، فنحصل بذلك على تأثير مهيب يزيد من وقع المشهد •

كما تم تصوير مشاهد الموت بالحركة البطيئة • لقد بدأ المخرج اليابانى **اكيرا كوروساوا** هذه البدعة فى فيلمه « **الساموراى السبعة** » (١٩٥٤) ، وحصلنا بعدها على تأثيرات مهمة ومقلقة على الشاشة ، مثلما حدث فى فيلم **سام بكينباه** « **العصابة المتوحشة** » (١٩٦٩) ، حيث كان تصوير الموت يتم بالحركة البطيئة أثناء لقطات تبادل النيران الشديدة العنف والهياج •

● أسلوب متابعة التركيز البؤرى

عندما تنتقل آلة التصوير للمتابعة أو عندما تتحرك أفقيا (بان) أو رأسيا (تلت) ، وعندما يتحرك الممثلون الى أعلى أو يبتعدون عن آلة التصوير ، أو يمرون على أبعاد مختلفة ، فان نقط الاهتمام التى تراها آلة التصوير أثناء حركتها تغير أوضاعها • ويصبح من الضرورى أن نعدل التركيز البؤرى **focus** لكى نحافظ على بقاء موضوع التصوير محددا بوضوح • ويمكن أن يتم هذا باحدى طريقتين : يدويا أو آليا • وفى الطريقة الأولى يقف المختص بضبط التركيز البؤرى **focus puller** بجوار آلة التصوير ليضبط حلقة التركيز حسب المطلوب • الا أن هذه الحلقة يمكن التحكم فيها عن بعد كحل بديل ، ويتم ذلك آليا أو بواسطة وسيلة للتحكم عن بعد **remote control** .

وهناك أربعة مواقف أساسية تتطلب متابعة ضبط التركيز البؤرى :

١ ـ عندما تتحرك آلة التصوير خلال المنظر لتصور أشياء ثابتة أو متحركة • قد تقترب آلة التصوير من هذا الشىء أو تبتعد عنه أو تسير الى جواره لتصوره من مسافة ثابتة •

٢ ـ عندما تبقى آلة التصوير ثابتة بينما يقترب منها موضوع التصوير أو يبتعد عنها أثناء اللقطة •

٣ ـ عندما تبقى آلة التصوير ثابتة فى مكانها ولكنها تتحرك أفقيا (بان) أو رأسيا (تلت) أو كلاهما معا أثناء اللقطة لتنتقل من شىء الى آخر على مسافتين مختلفتين •

٤ ـ عندما تصور آلة التصوير الثابتة شيئين ثابتين فى المنظر ، مع تغيير التركيز البؤرى من أحدهما الى الآخر • ويتم تثبيت علامات واضحة على أرضية المنظر لتساعد المختص بالتركيز البؤرى ليضبط الحلقه حسب المسافة الصحيحة وحسب الأوضاع المتفق عليها من قبل •• عند بداية ونهاية الانتقال ، وعند المسافات المحددة فى المنتصف أيضا • هذه العلامات عبارة عن خطوط بالطباشير أو أجزاء من شريط لاصق تثبت على الأرضية • واذا كانت هناك صعوبة فى المحافظة على بقاء أحد الممثلين أو أكثر على مسافة ثابتة أثناء تحريك آلة التصوير الى الوراء ، فيمكننا اضافة جزء خشبى على شكل حرف T أمام عربة آلة التصوير • وما على الممثل الا أن يحافظ على مسافته من هذا الجزء المضاف ، لكى يظل على المسافة الصحيحة ويبقى داخل التركيز البؤرى الدقيق •

وقد نحتاج خــلال بعض اللقطات الى تحويل التركيز البؤرى الى المستوى الخلفى ، ثم نعود به ثانية الى المستوى الأمامى • ويمكننا الحصول على العديد من التأثيرات الدرامية بفضــل اختيار مكان التركيز بهذه الطريقة •

٢٥

المونتاج داخل آلة التصوير

لقد أنقذ صانعو الأفلام الجدد اللقطة الرئيسية master shot البعيدة من حالة النسيان التى لحقت بها ، والتى تبعت هجران وضع التصوير القديم بآلة تصوير واحدة من الأمام وكأنك تشـاهد مسرحا مصورا ، وذلك بأن وفروا لها أساليب جديدة للمونتاج داخل آلة التصوير editing in the camera ، أو بكلمات أخرى ، للحصول على المونتاج المطلوب خلال نفس اللقطة وداخل اطار الصورة السينمائية • ولا تحتاج هذه المعالجة الجديدة الى أى قطع مرئى لكى تصل الى التأثير المطلوب ، بل هى تعتمد على آلة التصوير وحركة موضوع التصوير • ولقد اتسع نطاق التجريب فى هذا الصدد ، حتى قاد الى أبعد مدى وهو تنفيذ فيلم روائى كامل الطول باستخدام عشر لقطات فقط ، تم مونتاج ما تحتويه كل منها داخل آلة التصوير ، وكان هذا فى فيلم **ألفريد هتشــكوك « الحبل »** (١٩٤٨) •

● التخطيط المسبق مطلوب هنا

ان اللقطات المناسبة لاجراء المونتاج أثناء تصويرها بهذه الطريقة لا يمكن أن يتم تنفيذها بالصدفة أو من وحى اللحظة • انها تســتلزم التخطيط المسبق بعناية وبتكامل مدروس فيما بين الممثل وحركة آلة التصوير ، كما هو الحال فى تصميم رقصة الباليه ، اذ يجب تنفيذها بدقة من جانب الممثلين وطاقم التصوير على السواء • وتصبح النتيجة ممتعة تماما عندما نتقن تنفيذها • عندئذ ينساب المشهد فى نعومة ، ولا يدرك المتفرجون وجود هذا الأسلوب ، وتتاح للممثلين فرصة أفضل لكى يندمجوا فى الشخصيات التى يؤدونها ، نظرا لأنهم يؤدون المشهد متصلا ، كما هو الحال فى المسرح •

واذا حدثت أخطاء فى تنفيذ مثل هذا النوع من اللقطات ، فانها تصبح باهظة التكاليف ، وخاصة فى حالة الانتاج ذى الميزانية المحدودة • ان كمية الشريط الخام التى تستهلكها اعادات التصوير كبيرة تماما • ولهذا نجد أن التدريبات الوافية لها أهمية حيوية قبل أية محاولة للتصوير أما اذا حدث خطأ ، فعلى المخرج الواعى أن يكون قادرا على أن يعثر على

طريقة لاستخدام اللقطة ، على أن يلجأ الى لقطة مقتطعة cut-away عند تلك النقطة ثم يعود الى اللقطة الرئيسية مرة أخرى ·

واذا توفر لنا ممثلون مدربون وطاقم تصوير ذوو خبرة ، فان معدل التصوير بهذه الطريقة يفوق كثيرا المجهودات المضنية التى تحتاجها تغطية نفس المشهد باستخدام أسلوب تجزئته الى عدد من اللقطات المنفصلة · لقد استفادت مسلسلات التليفزيون كثيرا من هذا الأسلوب ، لأن الأيام المخصصة لانتاجها غالبا ما تكون محدودة · ولكن الجمع بين هذين الأسلوبين ، المونتاج العادى والمونتاج داخل آلة التصوير ، هو الطريق العاقل للاستفادة من مزايا كل من الأسلوبين · ولكل منهما قيود فى حد ذاته · ان صانع الأفلام الذى يعرف اللغة السينمائية معرفة كاملة يمكنه أن يتغلب عليهما بدمجهما فى أغراض تعبيره ·

وهناك سبع وسائل أساسية تحكم اللقطات التى يتم المونتاج خلال تصويرها :

١ — فترة التوقف بين التحركات ·
٢ — تغيير المنطقة ·
٣ — الاقتراب أو الابتعاد عن آلة التصوير ·
٤ — تغيير وضع الجسم ·
٥ — استبدال قطاعات الشاشة ·
٦ — الانتقال بين قطاعات الشاشة ·
٧ — التباين العددى ·

وغالبا ما نستخدم عددا من هذه الوسائل مجتمعة فى لقطة واحدة ، أكثر مما نستخدم وسيلة واحدة فقط ·

فترة التوقف بين التحركات

ينتقل الممثل ، أو آلة التصوير ، من منطقة الى أخرى ويبقى هناك لفترة ثم ينتقل الى منطقة ثالثة ويتوقف · واذا كانت هذه الحركة متصلة بدون فترات توقف ، فانها تصبح مجرد لقطة متابعة ، ومهما تعددت التنويعات المرئية خلال تلك اللقطة ، فان المتفرجين لن يجدوا الفرصة لكى يتذوقوها · وكل ممثل جديد أو وضع جديد لآلة التصوير يحتاج للبقاء فترة على الشاشة لكى يتم تأسيسه قبل الانتقال الى ما يليه ·

تغيير المنطقة

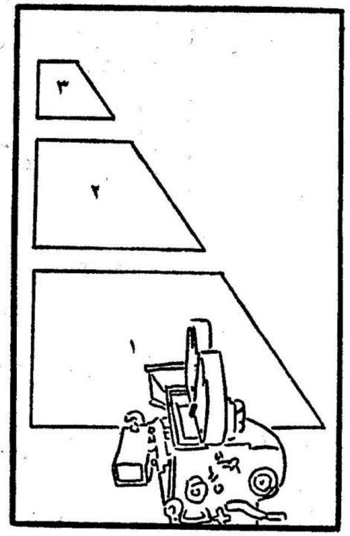
ان مكان الشاشة داخل دار العرض ثابت دائما · اننا نرى الأشياء

وكأننا ننظر من خلال فتحة محددة · واذا بقيت هذه الفتحة ثابتة (فى حالة وضع التصوير الثابت) ، فان الخلفية التى نراها تبقى كما هى دائما ومن وجهة نظر ثابتة ·

وفى اللقطات التى يتم المونتاج أثناء تصويرها ، فان هذا يصبح قيدا وعيبا سرعان ما يضايق المتفرجين · يجب أن يتنوع المنظر الخلفى ليعطى الايحاء بالمكان الذى يتحرك فيه الممثلون · ان تغيير المنطقة اللازم للتغلب على هذا ، يمكننا الحصول عليه (١) بالتصوير من وضع ثابت (٢) أو بتحريك آلة التصوير أفقيا (بان) أو رأسيا (تلت) (٣) أو بانتقال آلة التصوير فى حركة متابعة ·

الحالة الأولى

فى حالة التصوير من وضع ثابت ، نرتب المناطق فى العمق فى اتجاه المستوى الخلفى (شكل ٤١٧) ، أى نقسمها الى منطقة أمامية ومنطقة متوسطة ومنطقة خلفية ·

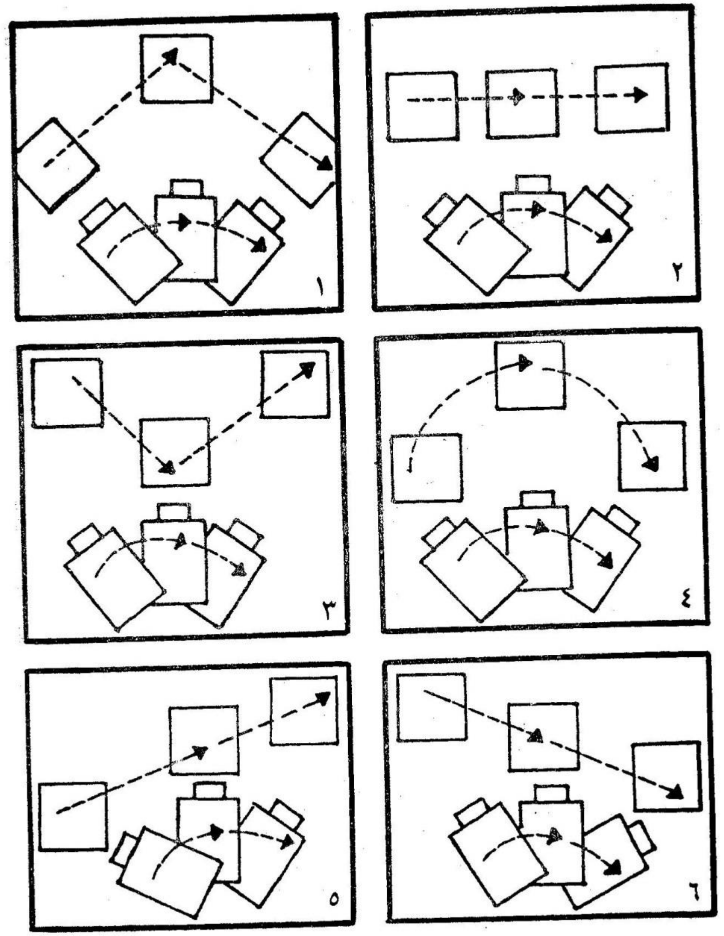


شكل ٤١٧ ثلاث مناطق للحركة مرتبة فى العمق امام آلة تصوير ثابتة ·

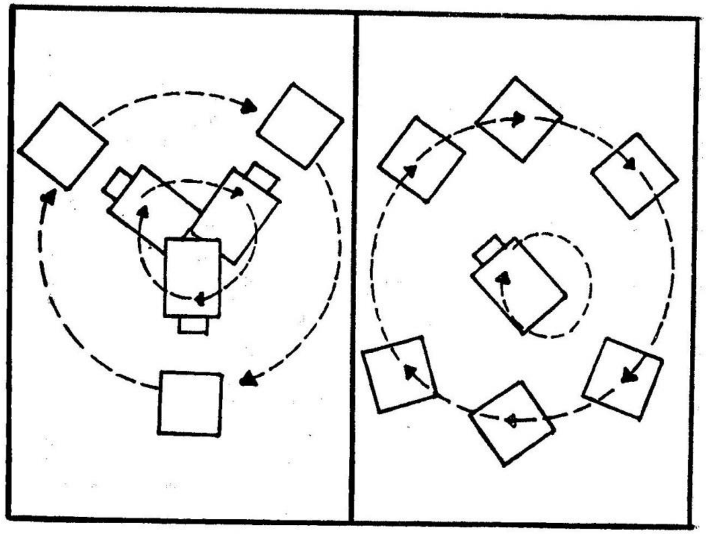
الحالة الثانية

فى حالة تحريك آلة التصوير (بان أو تلت) وهى ثابتة فى مكانها ، قد تتنوع العلاقة بين مناطق الحدث ، كما يتضح فى شكل ٤١٨ ٠

ففى حالة التحريك الأفقى فى أقل من نصف دائرة ، نجد أن نماذج شكل ٤١٨ تقدم تنويعا مناسبا ٠ نجد فى النموذج الأول أن المناطق الثلاث موزعة على قوس يحيط بآلة التصوير ، بحيث ان الانتقال من احداها الى



شكل ٤١٨ عندما تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) تتغير العلاقة بين مناطق الحركة ٠



شكل ٤١٩ يمكننا ترتيب عدة مناطق حركة حول آلة التصوير عندما تتحرك افقيا (بان) ٠

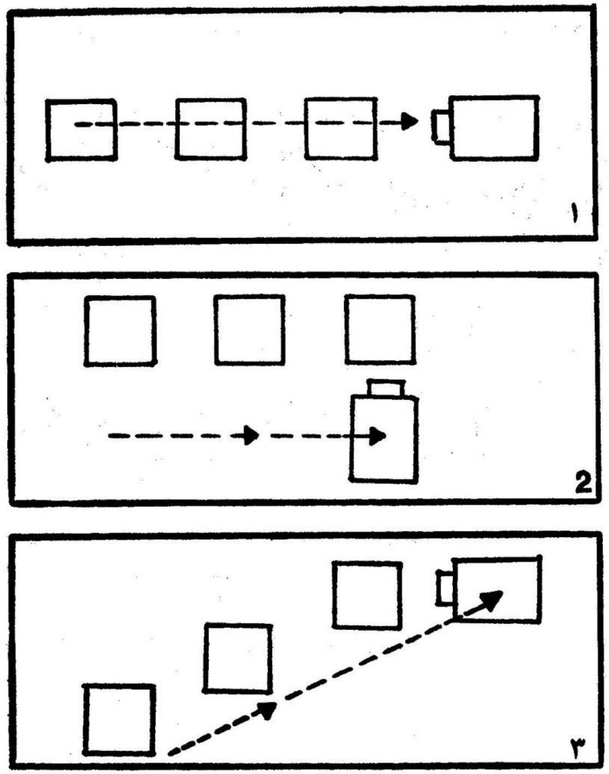
الأخرى يحافظ على بقاء البعد عن آلة التصوير متساويا فى المناطق الثلاث ، وكذا المساحة التى تغطيها العدسة ٠ أما النماذج الثانى والثالث والرابع فتقترح منطقتين متساويتين فى البعد عن آلة التصوير ، ومنطقة ثالثة أقرب منها أو أبعد ٠ بينما يوضح النموذجان الخامس والسادس مناطق تختلف فى بعدها عن آلة التصوير ٠

واذا استخدمنا تحريك آلة التصوير فى دائرة كاملة ، فان هذه الحركة الأفقية (بان) من منطقة الى منطقة يمكنها أن تغطى عددا كبيرا أو عددا صغيرا من المناطق حسب الرغبة حتى تكتمل الدائرة (شكل ٤١٩) ٠

الحالة الثالثة

اذا انتقلت آلة التصوير من منطقة الى أخرى ، فمن الممكن أن تقع هذه المناطق على خط مستقيم ٠ وقد نختار أن يكون تدبيرها غير منتظم واذا اخترنا مسارا أفقيا فهناك ثلاثة احتمالات ٠ (شكل ٤٢٠) ٠

وفى الاحتمال الأول تتحرك آلة التصوير الى الوراء أو الى الأمام عبر المناطق الثلاث ٠ وفى هذا المثال نرى كل المناطق مجتمعة عند نهاية الانتقال أو عند بدايتها ، يتوقف الأمر على ما اذا كانت آلة التصوير تتراجع أو تتقدم تجاه المنظر ٠

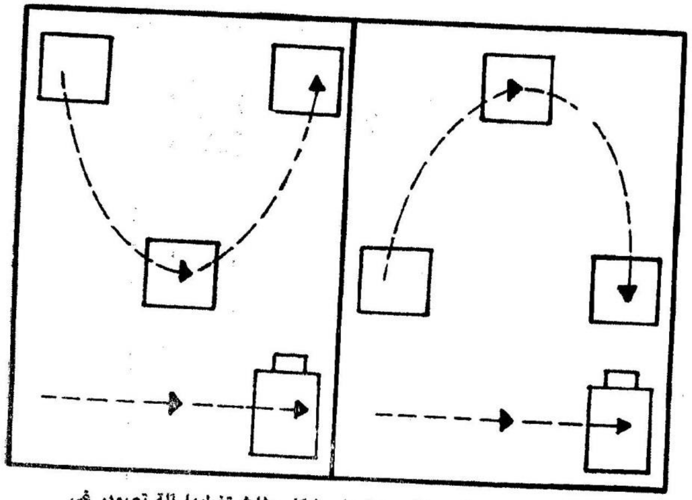


شكل ٤٢٠ يمكن لآلة التصوير أن تتحرك لتتابع مناطق الحركة مارة بها أو موازية لها فى خط أفقى أو فى خط مائل ·

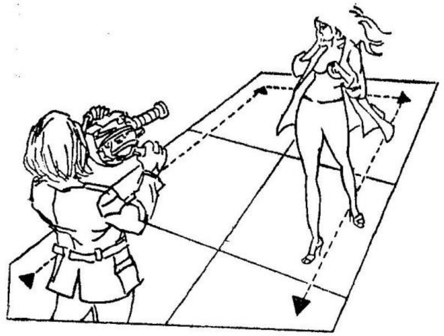
وفى الاحتمالين الثانى والثالث تقع المناطق موازية لمسار آلة التصوير وعلى مسافات متساوية منها · وهناك تنويعة أخرى يتم فيها ترتيب المناطق على شكل مثلث بالنسبة لمسار آلة التصوير ، وذلك للتغطية المرئية من الداخل · (شكل ٤٢١) ·

ويمكن لممثل منفرد أن يتحرك فى عمق المنظر ، وأن تبقى آلة التصوير ثابتة فى مكانها ، الا أن التنويعات هنا محدودة تماما · وكما يوضح شكل ٤٢٢ يفضل أن تتخذ حركة الممثل شكلا هندسيا يناسب هذه الطريقة ، مثل البيضاوى أو المثلث أو حرف U ·

والممثل الذى يتحرك داخل المنظر فى مسار على شكل مثلث ، يقترب من آلة التصوير أحيانا ويبتعد عنها أحيانا · واذا تحركت آلة



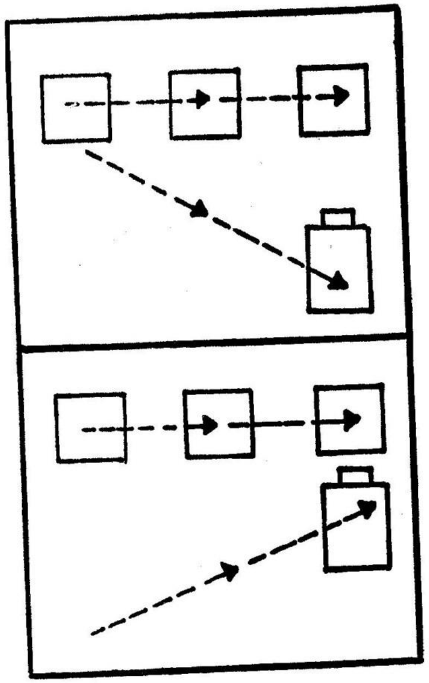
شكل ٤٢١ مناطق حركة مرتبة على شكل مثلث تغطيها آلة تصوير فى حركة متابعة جانبية ·



شكل ٤٢٢ تتحرك الممثلة فى العمق فتتجه الى المستوى الخلفى وتعود الى المستوى الأمامى تجاه آلة التصوير · انها هنا تنتقل فى مسار مثل حرف U ·

التصوير فى مسار مائل على الخط المستقيم الذى يجمع بين المناطق المطلوب تصويرها ، فان المسافة ستتغير أيضا أثناء اللقطة · (شكل ٤٢٣) ·

وقد تقع المناطق التى يدور فيها الحدث على ارتفاعات مختلفة ، تغطيها آلة تصوير تتحرك رأسيا (تلت) الى أعلى والى أسفل ، أو من رافعة كبيرة ، وقد تتحرك أفقيا (بان) أيضا وقد تنتقل فى اللقطة الواحدة



شكل ٤٢٣ يتم ترتيب مناطق الحركة فى خط مستقيم وتتحرك آلة التصوير فى متابعة على خط مائل ليقترب من مناطق الحركة أو ليبتعد عنها .

كذلك . وهناك احتمال آخر يضاف الى ما سبق ، وهو أن تعكس آلة التصوير حركتها أثناء اللقطة ، أى أن تعود الى منطقة من المناطق ، أو منطقتين ، مرة ثانية .

● الاقتراب أو الابتعاد عن آلة التصوير

ان التحرك فى عمق المنظر هو مفتاح هذه التقنية البسيطة . ويمكن الحصول على عدة تنويعات لها اذا تحرك الممثل من المستوى الامامى الى المستوى الخلفى أو بالعكس ، واذا قمنا بتصوير هذه الحركة باستخدام :

١ ـ آلة تصوير ثابتة .

٢ ـ أو آلة تصوير تتحرك أفقيا (بان) أو رأسيا (تلت) وهى فى مكانها .

٣ ـ تتحرك آلة التصوير لتتقدم الى الأمام أو تتراجع الى الوراء .

وقد تكون مناطق الحدث فى خط مستقيم يتجه الى المستوى الخلفى أو مماس لآلة التصوير . انما المهم أن يتحرك ممثل واحد فى أية فترة من منطقة الى منطقة ، سواء أكانت مجموعة الموجودين كبيرة فى عددها أم صغيرة . ويبقى الآخرون فى أماكنهم حتى نضمن وضوح التغيير فى مناطق الحدث والذى يصبح تنفيذه سهلا وفهمه بسيطا ، دون وجود ما يعوق المتفرجين عن متابعة الحدث الرئيسى بطبيعة الحال .

الحالة الرابعة

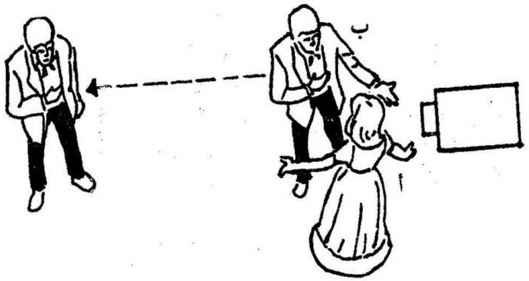
ان الأوضاع الثابتة لآلة التصوير تقدم لنا تنويعا وافرا لمعالجة الحركة فى عمق المنظر . كما أن هناك عدة تجميعات مرئية متاحة منه . واليكم بعض التصرفات البسيطة فى حالة وجود شخصين :

ـ كلا الشخصين **أ** و **ب** فى المستوى الأمامى . يتحرك **ب** الى المستوى الخلفى . وتبقى **أ** فى المستوى الأمامى . (شكل ٤٢٤) .

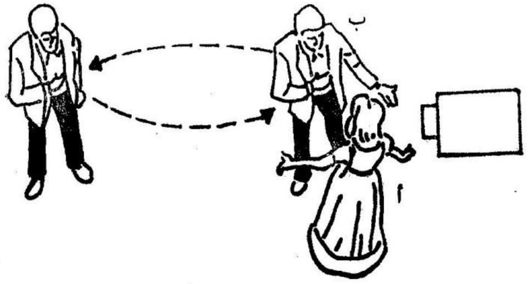
ـ كلا الشخصين فى المستوى الأمامى . يتحرك **ب** الى المستوى الخلفى ، وبعد فترة يعود الى المستوى الأمامى . (شكل ٤٢٥) .

ـ كلا الشخصين فى المستوى الأمامى . يتحرك **ب** الى المستوى الخلفى ، ثم تلحق به الممثلة **أ** . (شكل ٤٢٦) .

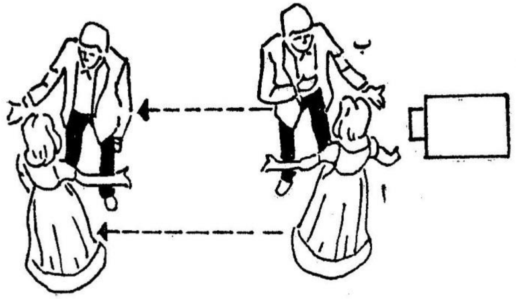
ـ كلا الشخصين فى المستوى الأمامى . يتحرك الممثل **ب** الى المستوى الخلفى ، ويظل هناك فترة ثم يعود الى المستوى الأمامى . والآن تتحرك **أ** الى المستوى الخلفى ، بينما يبقى **ب** فى المستوى الأمامى . وبعد ذلك تعود **أ** الى المستوى الأمامى . (شكل ٤٢٧) .



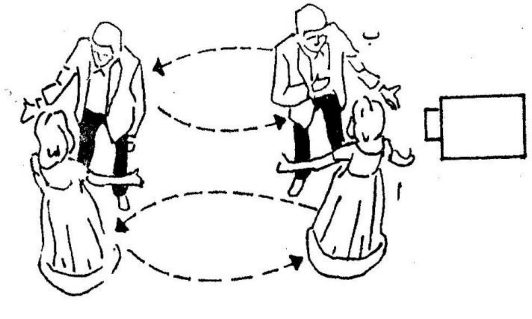
شكل ٤٢٤ حركة فى العمق : الممثلان فى المستوى الأمامى ، ثم يتحرك الممثل ب الى المستوى الخلفى .



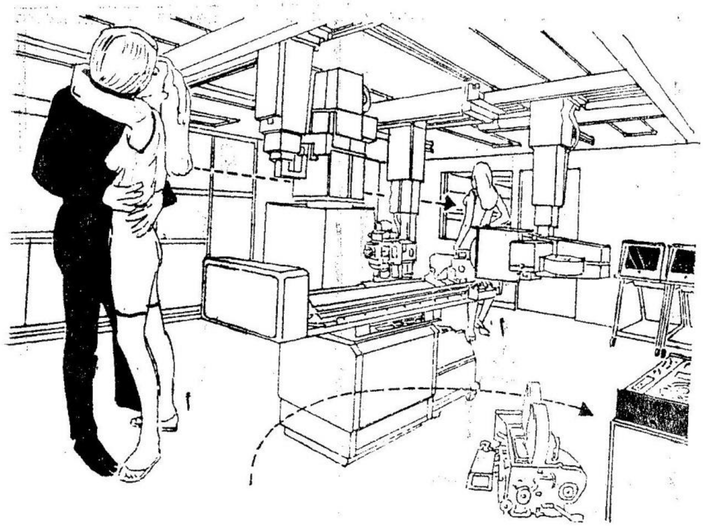
شكل ٤٢٥ المثلان فى المستوى الأمامى ، ثم يتحرك الممثل ب الى المستوى الخلفى ثم يعود ٠



شكل ٤٢٦ المثلان فى المستوى الأمامى ، ثم يتحرك احدهما الى المستوى الخلفى ، يتبعه الآخر ٠



شكل ٤٢٧ المثلان فى المستوى الأمامى ، ثم يتحرك كل منهما فى دوره الى المستوى الخلفى ثم يعود ٠



شكل ٤٢٨ حركة آلة التصوير أفقيا (بان) تربط بين مكانين للحركة على خط مستقيم يمس قوس حركة التصوير ٠

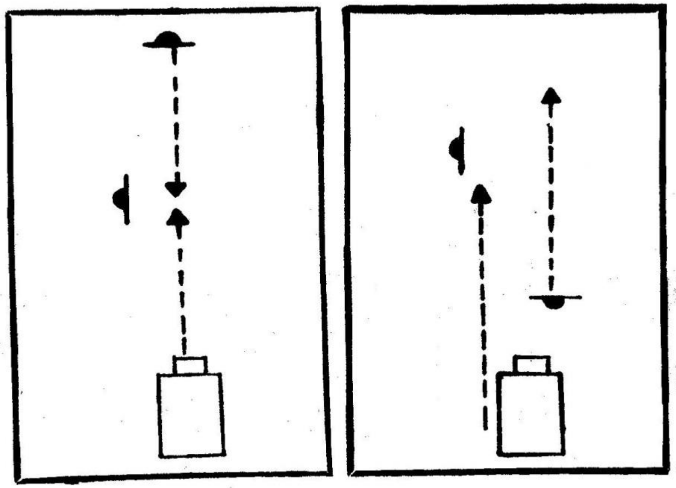
الحالة الخامسة

عندما تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) يمكنها بسهولة أن تربط بين منطقتين للأحداث تقعان على خط مماس لموقع آلة التصوير ٠ يقوم الممثل الأقرب الى آلة التصوير بالانتقال الى المستوى الخلفى ، وتقوم آلة التصوير بالحركة الأفقية (بان) ٠ ومن الممكن أن تنعكس الحركة فى نفس اللقطة ، بأن نجعل الممثل يعود الى المستوى الأمامى ، وفى هذه الحالة تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) فى الاتجاه العكسى ٠ (شكل ٤٢٨) ٠

الحالة السادسة

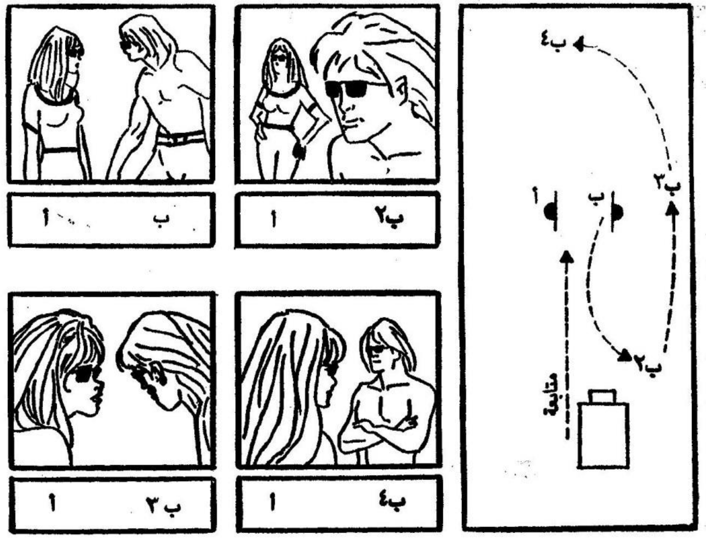
اذا تقدمت آلة التصوير الى الأمام أو تراجعت الى الوراء أثناء حركة الممثل ، فان عدد التجميعات المرئية الممكنة يزداد ٠ واليكم هنـــا بعض الأمثلة :

- يقف الممثل الثابت بين آلة التصوير والممثل الآخر الموجود فى المستوى الخلفى ٠ يتحرك الممثل الخلفى الى الأمام تجاه الممثل الثابت فى منتصف المسافة ، بينما تتقدم آلة التصوير نحوه ٠ (شكل ٤٢٩) ٠
- يتواجد الممثل المتحرك بين آلة التصوير والممثل الثابت الموجود فى الخلف ٠ ويتحرك كل من الممثل الأمامى وآلة التصوير فى وقت واحد تجاه المستوى الخلفى للاقتراب من الممثل الثابت ٠ (شكل ٤٣٠) ٠



شكل ٤٢٩ يقف ممثل ثابت بين آلة التصوير وممثل آخر فى المستوى الخلفى • يتحرك الممثل الخلفى الى الممثل الثابت بينما تتحرك آلة التصوير لتلتقى معهما •

شكل ٤٣٠ الممثل المتحرك موجود بين آلة التصوير والممثل فى المستوى الخلفى • وتتحرك آلة التصوير فى حركة متابعة للممثل المتحرك وهو يقترب من الممثل الثابت •

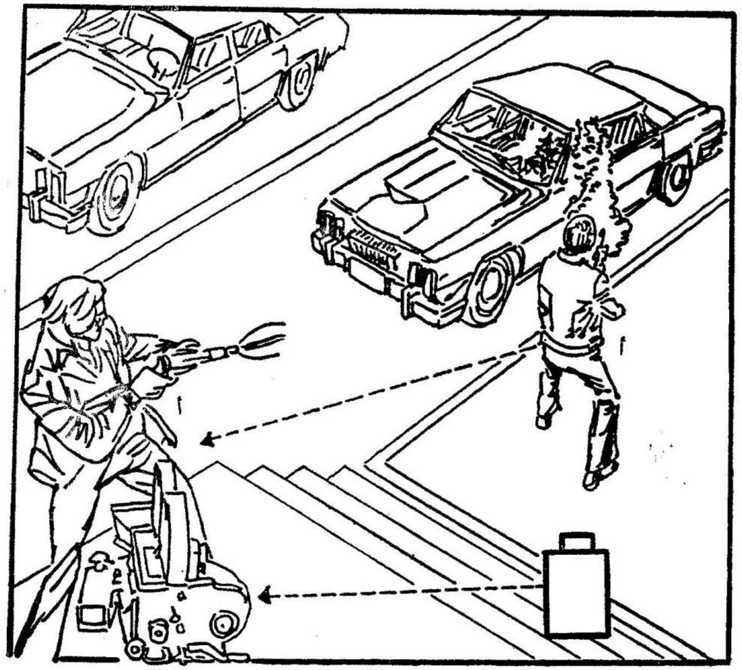


شكل ٤٣١ يمكن لآلة التصوير ان تتحرك لتأكيد جزء من اللقطة فقط •

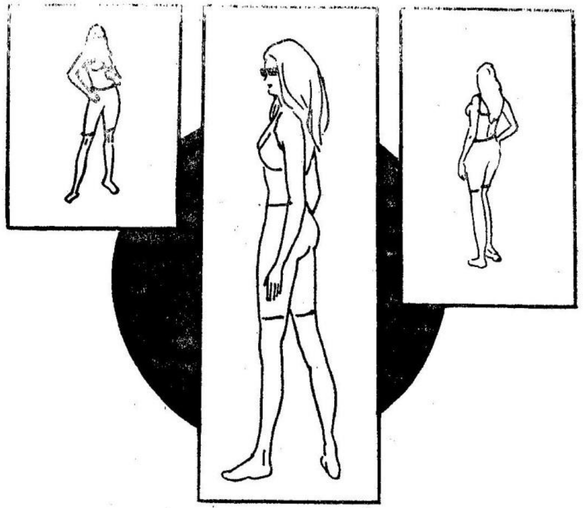
ـ لا داعى لتحريك آلة التصوير خلال اللقطة كلها ، بل نحركها فى جزء محدود منها للتركيز على شىء مطلوب • (شكل ٤٣١) • تبدأ اللقطة والممثلان ظاهران فى لقطة متوسطة يتحدثان معا • ويتقدم الممثل **ب** الى الأمام ويتغير تكوين الصورة ليصبح **ب٢ ـ أ** • وعندئذ يستدير الممثل **ب** ويعود الى الممثلة **أ** ، وتنتقل آلة التصوير لتتابعه فى هذا الجزء ثم تتوقف لتصور الاثنين فى لقطة قريبة **ب٣ ـ أ** • ثم يسير **ب** الى الخلف ويتغير تكوين الصورة ليصبح **ب٤ ـ أ** •

واذا تحركت آلة التصوير الى أحد الجانبين ، فانها تستبعد الممثل الثابت من الصورة • (شكل ٤٣٢) •

وهناك احتمالات أخرى بطبيعة الحال فى حالة وجـــود أكثر من شخصين • فبدلا من متابعة الممثل الذى يتحرك يمكننـــا استخدام آلة التصوير بطريقة انتقائية مع مجموعة الأشخاص الثابتين • فآلة التصوير يمكنها أن تركز على كل فرد فى المجموعة بالاقتراب منه أو الابتعاد عنه أثناء متابعتها •



شكل ٤٣٢ حركة متابعة جانبية من آلة التصوير للممثل المتحرك ، تؤدى الى استبعاد الشىء الثابت ، وهو السيارة فى هذا المثال •



شكل ٤٣٣ الأوضاع الثلاثة الأساسية للجسم كما تغطيها آلة التصوير ·

تغيير وضع الجسم

يمكن لوضع جسم الممثل فى شاشة السينما ، كما هو الحال فى المسرح ، أن يكون مهيمنا أو أن يكون ثانويا (شكل ٤٣٣) ·

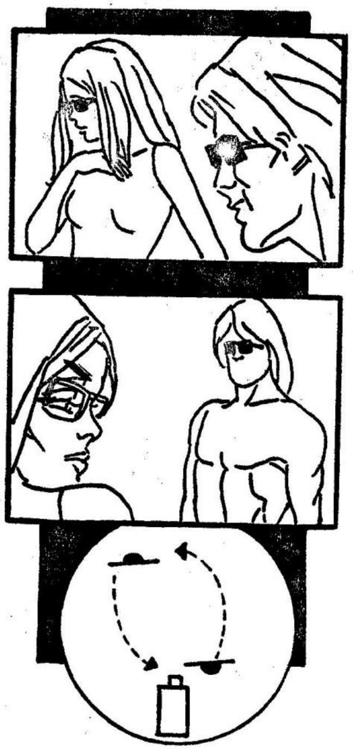
ويعرف الوضع الأمامى للجسم وهو مواجه لآلة التصوير ، بالوضع **المفتوح** · ويعرف الوضع الجانبى بالوضع **المحايد** · واذا كان الممثل يوجه ظهره لآلة التصوير فهذا هو الوضع **المقفول** ·

والوضع المفتوح الأمامى هو الوضع الأقوى ، من الناحية الدرامية · والوضع المقفول الخلفى للممثل هو الوضع الأضعف · (هذا المفهوم ثانوى بالنسبة لسياق المشهد ، فمثلا الممثل الذى لا يقدمه لنا الحدث الا من ظهره سرعان ما يصبح هو محور الاهتمام لبقاء شخصيته مجهولة لنا) ·

ويزداد تأثير تغيير موقف الممثل اذا ما اجتمع بتغيير فى وضع جسمه داخل المنظر · ويزداد وضوح تغيير وضع الجسم بدمجه فى مشيته · اننا بهذا نحافظ على الاحساس بالطبيعية ، وبحيث لا يدرك المتفرجون أن مركز اهتمامهم قد تلاعب به صانع الفيلم ببراعة ·

وقد يحدث أحيانا أن يتحرك الممثلان معا فى عمق المنظر ، وهكذا يتغير تكوين الصورة (شكل ٤٣٤) · ويبدأ الممثل المهيمن فى التحرك أولا ·

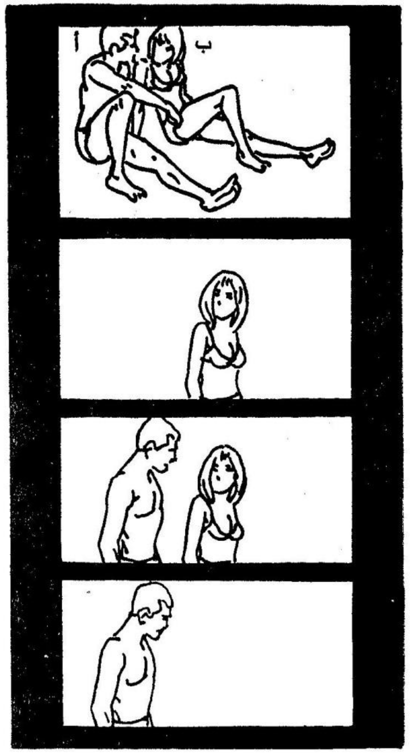
وبدلا من اللجوء الى القطع للحصول على تغطية عكسية خارجية لكلا



شكل ٤٣٤ تحصل آلة التصوير الثابتة على عكس وضع جسمى الممثلين عندما يتحرك أحدهما من المستوى الأمامى الى الخلفى ويتحرك الآخر بالعكس ·

الممثلين ، فان التغطية العكسية تتوفر مع حركتهما فى منتصف اللقطة · ان التغيير فى وضع الجسم قد يعنى تغيير الاتجاه والمنسوب · يمكن للممثل أن يتحرك من وضع الرقود الى وضع الميل أو الركوع أو الجلوس أو الوقوف · ويمكن الجمع بين هذه المناسيب ومناسيب زملائه بنجاح لتشكيل تجميعات ممتعة مرئيا من حركات أفقية · (شكل ٤٣٥) ·

تبدأ اللقطة بكلا الممثلين **أ** و **ب** · وتنهض **ب** وترتفع معها آلة التصوير (تلت) لتصورها وحدها · وينهض **أ** ويدخل الشاشة من أسفل · الممثلان واقفان الآن · تركع الممثلة **ب** وتخرج من اللقطة ، بينما يبقى **أ** فيها ·



شكل ٤٣٥ حركة رأسية من كل من الشخصين تؤدى الى تباين عددى ٠

● استبدال قطاعات الشاشة

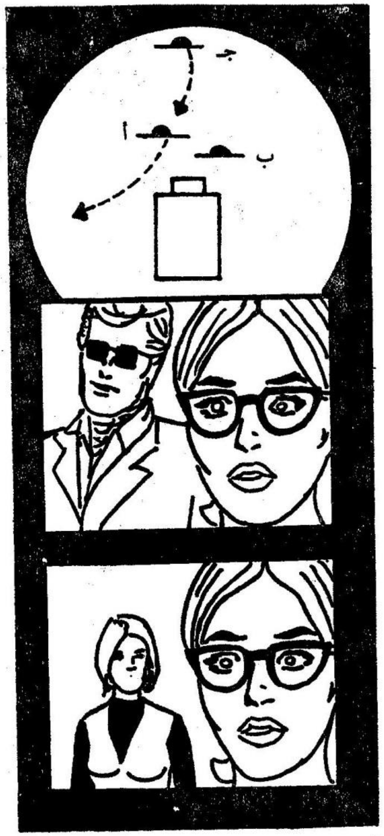
تعنى هذه التقنية الاستفادة من وضع التصوير الثابت ٠ وتعتمد هذه الحيلة على أن يستبدل الممثل القطاع الذى يظهر فيه على الشاشة بقطاع آخر ، دون أن يتحرك الباقون الذين نراهم على الشاشة ٠

فكما نعرف من قبل ، يمكننا أن نقسم الشاشة الى قطاعين رأسيين أو ثلاثة ، هذا الى جانب تقسيم الحركة الى مستويات رأسية ، الأمامى منها والخلفى ٠ ويستفيد الاستبدال من هذه العوامل لكى يصل الى التأثير المطلوب ٠

شكل ٤٣٦ تبادل بسيط للقطاعات ٠ تخرج ممثلة من اللقطة لتحل محلها أخرى ٠

الحالة السابعة

نرى المثلثين **أ** و **ب** فى المستوى الأمامى ، فى مواجهة من الجنب ٠ وتستدير **ب** وتخرج من يمين الشاشة ٠ وتدخل **جـ** من نفس هذا الجانب لتشغل القطاع الذى تركته **ب** ٠ وتبقى **أ** فى نفس القطاع من الشاشة ٠ (شكل ٤٣٦) ٠

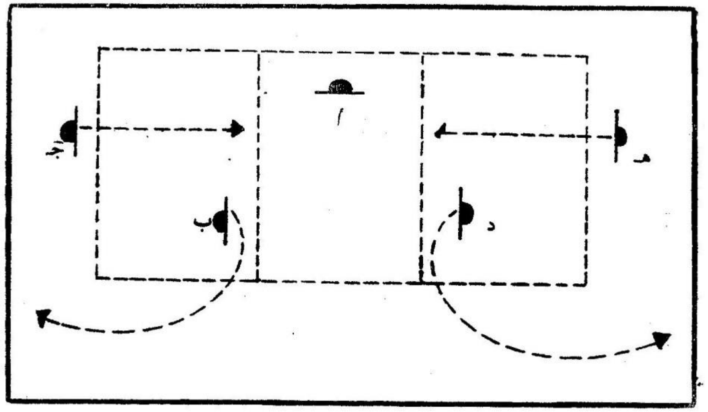


شكل ٤٣٧ هنا يتم تبادل القطاعات فى العمق ٠

الحالة الثامنة

التنويعة التالية هى الاستبدال فى عمق المنظر ، ومن السهل تنفيذها (شكل ٤٣٧) ٠

فى بداية اللقطة ، نرى **أ** و **ب** فى المستوى الأمامى يواجهان آلة التصوير ٠ وعندما يخرج الممثل **أ** من يسار الشاشة ، يكشف عن وجود الممثلة **ج** فى المستوى الخلفى ٠ واما أن تبقى **ج** فى المستوى الخلفى أو تتقدم الى الأمام لتظهر فى لقطة قريبة بجوار **ب** ٠



شكل ٤٣٨ يتم استبدال الشخصين الموجودين على جانبى الشاشة بآخرين ، بينما يبقى الممثل الأوسط كما هو خلال اللقطة ٠

الحالة التاسعة

يعتبر التكوين الذى تنقسم فيه الشاشة الى ثلاثة قطاعات رأسية مثاليا لتصوير المواقف التى تضم قائدا يلقى تعليماته الى تابعيه ٠

نصور القائد فى القطاع الأوسط ، والممثلين فى كلا الجانبين يدخلون ويخرجون ليحلوا محل بعضهم البعض ٠ (شكل ٤٣٨) ٠

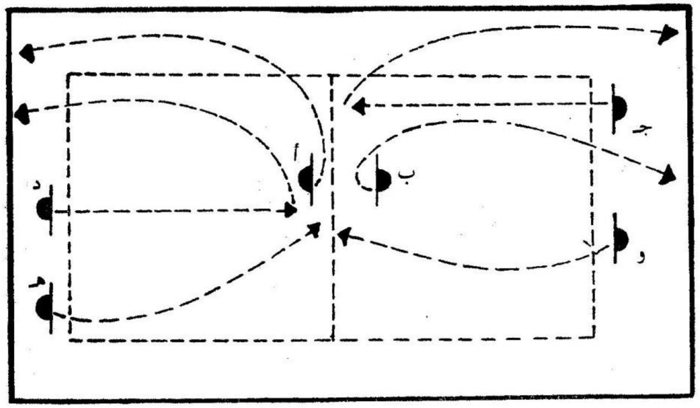
الحالة العاشرة

ويعتبر تغيير القطاع بالتبادل ، باستخدام قطاعين فقط للشاشة ، حلا أكثر اتقانا (شكل ٤٣٩) ٠

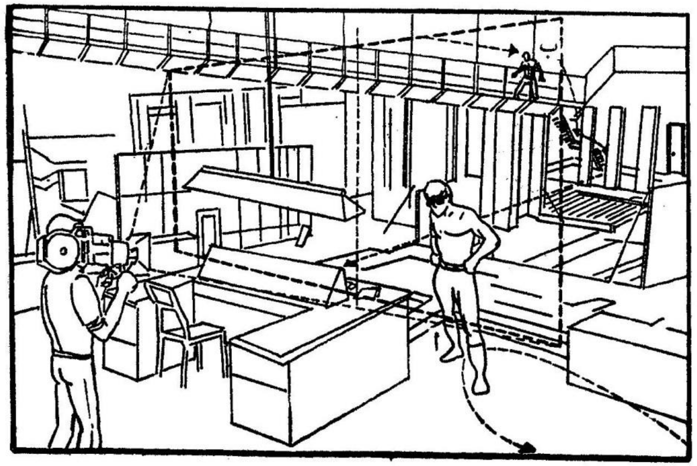
الممثلان **أ** و **ب** موجودان على الشاشة من بداية اللقطة ٠ ويغادر **ب** الشاشة ويحل **ج** محله ٠ ثم يغادر **أ** المكان ويحل **د** محله ٠ والآن يغادر **د** المكان بدوره ويحل **هـ** محله ٠ ويبقى **هـ** بينما يحل **و** محل **ج** ٠

الحالة الحادية عشرة

فى بعض الأوقات يتم استبدال قطاعات الشاشة باثنين من الممثلين فقط ٠ يبقى أحدهما داخل اللقطة بينما يدخل اليها الثانى ويخرج منها ٠ ويتكرر هذا ثم ينعكس الأمر ٠ وهنـــاك تنويعة أخرى بأن يدخل أحد الشخصين من اليمين ويتوقف فى منتصف الشاشة ثم يخرج من اليمين ٠ ويدخل الممثل الثانى من اليسار ، ويتوقف فى المنتصف ثم يخرج من اليسار ٠ ويدخل الممثل الأول مرة أخرى من اليمين ، وتتكرر نفس الوصفة ٠ وللحصول على بعض التنويع نستخدم المستويات الثلاثة التى يمكن تقسيم



شكل ٤٣٩ فى هذا المثال يتم استبدال جميع الممثلين الى آخر اثنين منهم ٠



شكل ٤٤٠ استخدام ثلاثة مستويات فى عمق المنظر مجتمعة معا ٠

عمق المنظر اليها ، مع الجمع بين أحدها والآخر ٠ وشكل ٤٤٠ يقدم مثالا يوضح هذه الطريقة ، حيث نرى المنظرَ الذى سيدور فيه الحدث ٠

ونرى الحدث كله فى لقطة واحدة ، وباستخدام آلة تصوير ثابتة ٠ واليكم الطريقة :

يبدو المنظر كما يلى فى بداية اللقطة : يوجد مكتب فى المستوى الأمامى مزود بالأوراق وبعض الأدوات ٠ ويوجد فى أعلى المستوى الأمامى

مصدر اضاءة وان كان مطفأ فى الوقت الحاضر ٠ ونرى فى المستوى الخلفى ممرا علويا ضيقا مكشوفا يتصل به سلم رأسى الى اليسار ، يؤدى الى ما وراء بعض الحجرات فى منتصف الأرضية ٠ ويوجد فى يمين المستوى الخلفى باب مغلق ٠

ويتم الحدث فى هذا المشهد كما يلى ، علما بأن آلة التصوير فى وضع ثابت :

١ ـ تتم اضاءة مصدر الضوء الموجود فى المستوى الأمامى ٠

٢ ـ يدخل الممثل **أ** من اليمين (فى المستوى الأمامى) وينهمك فى فحص بعض الأوراق على المكتب ٠

٣ ـ ودون أن يدرى ، يدخل **ب** الى الممر العلوى من اليسار فى المستوى الخلفى وينحنى ناظرا الى أسفل ٠

٤ ـ يخرج **أ** من اللقطة ٠

٥ ـ ينهض **ب** فى المستوى الخلفى ، ويتجه الى السلالم ويهبط منها ليختفى وراء الحجرات ٠

٦ ـ يدخل **أ** مرة أخرى من اليمين يحمل حقيبة جلدية صغيرة ٠ يلتقط بعض الأوراق ويضـــعها داخـــل الحقيبة ، ثم يخرج من يمين الصورة ٠

٧ ـ لا شئ يتحرك لفترة ، ثم ينطفىء مصدر الضوء الأمامى ، ومن الواضح أن **أ** هو الذى أطفأه من خارج الصورة ٠

٨ ـ يظهر **ب** من وراء الحجرات فى منتصف الأرضية ويسير نحونا بهدوء ، فى القطاع الأيسر من الشاشة ٠ وعندما يصل الى وضع اللقطة القريبة ، نميز حدود جسمه من الخلفية المضاءة ٠ ويخرج بطارية جيب من جاكتته ويسقط ضوءها على الأوراق الموجودة على المكتب فى حزمة ضوئية رفيعة ٠

٩ ـ وفجأة وفى القطاع الأيمن من الشاشة فى المستوى الخلفى ، ينفتح الباب ويظهر حارسان مسلحان ٠

١٠ ـ **ب** فى يسار المستوى الأمامى ، يطفىء البطارية بسرعة ويركع الى أسفل ليخرج من الصورة من الجانب الأسفل ٠

١١ ـ فى يمين المستوى الخلفى ، يوجه الحارسان المسلحان مصباحا قويا ناحية الممر العلوى الى اليسار ، ثم ناحية آلة التصوير ويطفئانه ، ويتحركان الى اليمين ليخرجا من الصورة فى المستوى الخلفى ٠

١٢ ـ ينهض **ب** ليظهر مرة أخرى فى المستوى الامامى الى اليسار ٠ يلتقط بعض الأوراق من فوق المكتب ويخرج من يسار الصورة ٠

لاحظ كيف تم استخدام عمق المنظر بالاستعانة بالحركة فى المستوى الأمامى والحركة فى المستوى الخلفى ٠

لاحظ أيضا أن الممثل **أ** قد تحرك فى القطاع الايمن فقط من الشاشه ، وأن الممثل **ب** تحرك فى القطاع الأيسر منها ، طوال الوقت ٠

تم فى هذا المشهد ١٢ جزءا مختلفا من الحركة اعتمدت على أربعة عناصر :

١ ـ مصدر الاضاءة : كان مطفأ فى بداية اللقطة ، ثم أطفىء ثانية فى منتصفها ٠

٢ ـ الممثل **أ** : دخل الشاشة وخرج منها مرتين ، وكان فى كل مرة منها يتحرك فى القطاع الأيمن من المستوى الأمامى ٠

٣ ـ الممثل **ب** : دخل فى المستوى الخلفى ونزل من منسوب مرتفع واختبأ خلف عائق ثم ظهر ثانية (ومازال فى القطاع الأيسر من الشاشة) وتقدم الى المستوى الأمامى ، وخرج من الشاشة من الجانب الأسفل ، ثم دخل مرة أخرى ، وأخيرا خرج من اليسار ٠

٤ ـ الحارسان : تحركا فى القطاع الأيمن من المستوى الخلفى فقط ٠

فى النصف الأول من اللقطة توازنت حركة المستوى الأمامى للممثل **أ** مع حركة المستوى الخلفى للممثل **ب** ٠ ولكن عندما تقدم الأخير الى المستوى الأمامى تم استخدام نفس الأسلوب فى العلاقة بين حركته فى الأمام وحركة الحارسين فى الخلف ٠ لقد تم استخدام كل من قطاعى الشاشة ، اليمين واليسار ، فى عمق المنظر بالتناوب ٠

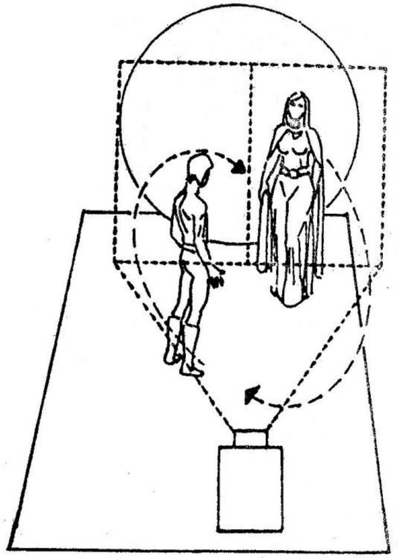
كما أن اثارة مصدر الضوء فى المستوى الأمامى واطفاءه أضاف تنويعا مرئيا دعم جو المشهد ٠

● الانتقال بين قطاعات الشاشة

لا يبقى تكوين الصورة على ما هو عليه لفترة طويلة ما لم يدع الى ذلك سبب خاص ٠ يجب أن يتم التنويع بين مجموعة الممثلين الذين يظهرون فى اللقطة الرئيسية الممتدة التى سيتم المونتاج أثناء تصويرها ، اذا أردنا أن نتغلب على الرتابة والملل ٠ أما التكوين الثابت فلا يسمح الا بعدد محدود من طرق التركيز على اللحظات المهمة أو بعض الحركات أو أجزاء الحوار ٠

ان حركة الممثل وآلة التصوير ضرورية اذا أردنا توسيع احتمالات التعبير ٠

وأبسط أشكال التنويع هو الانتقال بين قطاعات الشاشة ٠ الممثل الموجود فى القطاع الأيمن ينتقل الى القطاع الأيسر ، والعكس ٠ ويمكننا تنفيذ هذا الانتقال بتحريك كلا الممثلين فى وقت واحد أو تحريك أحدهما



شكل ٤٤١ يعبر الممثلان المكان ويتبادلان قطاعى الشاشة بحيث يكون الممثل المهيمن فى أعلى الأرضية ٠

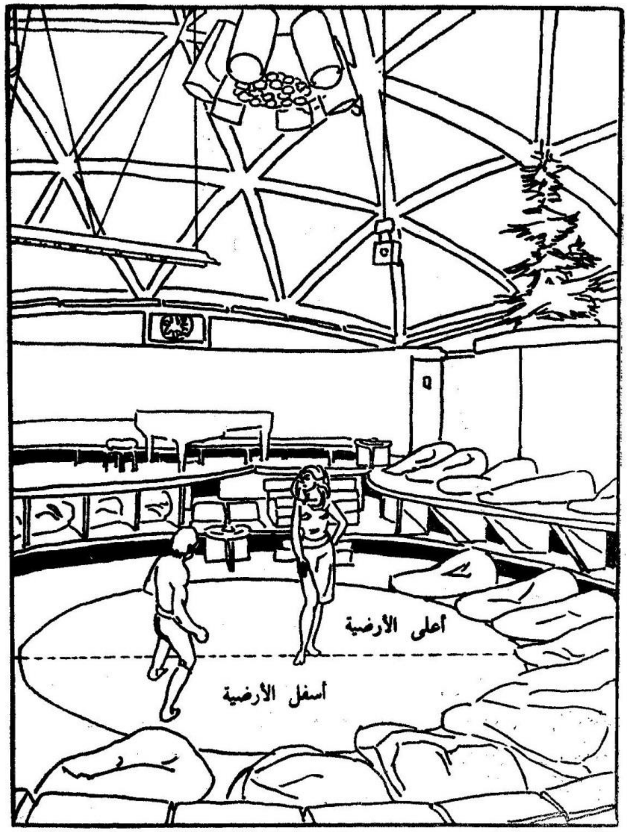
فقط ٠ وتتضمن الحالة الثانية تحريك آلة التصوير ٠

وعندما يتحرك الممثلان ليتبادلا قطاعى الشاشة ، فانهما يتقاطعان ٠

ونجد هنا ، كما فى تقاليد المسرح ، أن الممثل المهيمن يكون مكانه فى أعلى أرضية المنظر upstage قليلا بالنسبة للممثل الآخر ، كما يوضح شكل ٤٤١ ٠

والممثل الموجود فى أعلى الأرضية يواجه المتفرجين ، بينما يولى الممثل الآخر ظهره لهم ٠ واذا حلت آلة التصوير محل المتفرجين ينتقل نفس الموقف الى الشاشة ٠ ويمكن تعديل موقف الهيمنة بفتح أو قفل وضع الجسم (شكل ٤٤٢) ٠

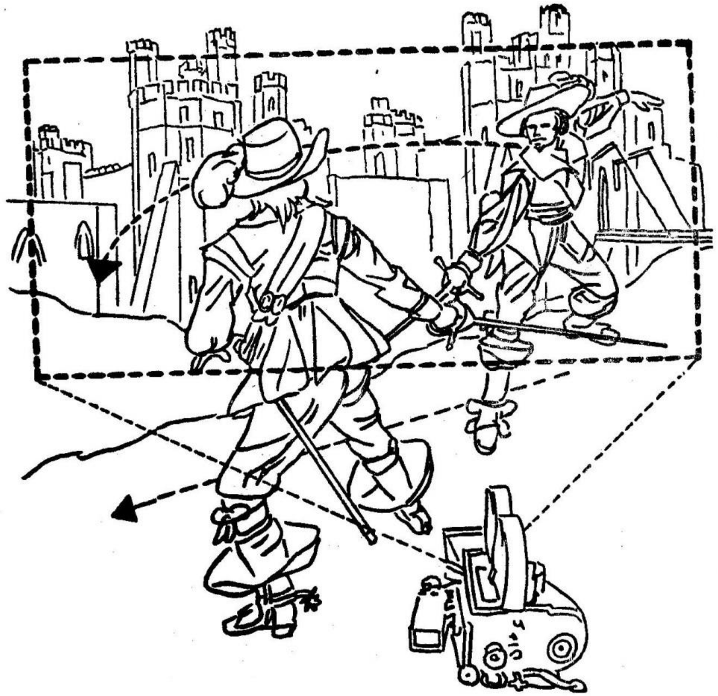
ويمكن تطبيق هذا بنجاح على الشاشة ٠ فاذا كانت آلة التصوير ثابتة ، يمكن لأحد الشخصين أن يخرج من اللقطة حتى يصبح الممثل الباقى هو المهيمن ٠ واذا تابعت آلة التصوير الممثل الذى يخرج ازداد التركيز عليه ٠ واذا كان على الممثل المهيمن أن يتقاطع مع ممثل آخر داخل الشاشة فغالبا ما يمر أمامه وليس وراءه ، الا اذا كان الآخر جالسا ٠ والتفسير واضح ٠ اذا مر الممثل المهيمن وراء الممثل الآخر ، فان عيون المتفرجين التى تابعته حتى هذه النقطة تفضل أن تبقى مع الممثل الثابت ٠



شكل ٤٤٢ يواجه الممثل الموجود فى أعلى الأرضية آلة التصوير ، بينما يعطيها الآخر ظهره ، ويمكن تعديل الهيمنة بفتح وقفل وضع الجسم .

أما فى اللقطة القريبة ، فيمكن للممثل المهيمن أن يعبر وراء الممثل الآخر ، الذى يتخذ الوضع المقفول للجسم ، دون أن يحدث شىء من هذا . (شكل ٤٤٣) .

وهناك تقليد مسرحى آخر قديم يقوم بمقتضاه الممثل الذى عبر الممثل المهيمن أمامه ، بأداء حركة تعويضية ليعيد تأسيس التوازن فى المنظر . انه يتحرك مسافة قليلة فى الاتجاه العكسى بدءا من لحظة حجبه عن المتفرجين بواسطة الممثل المتحرك .



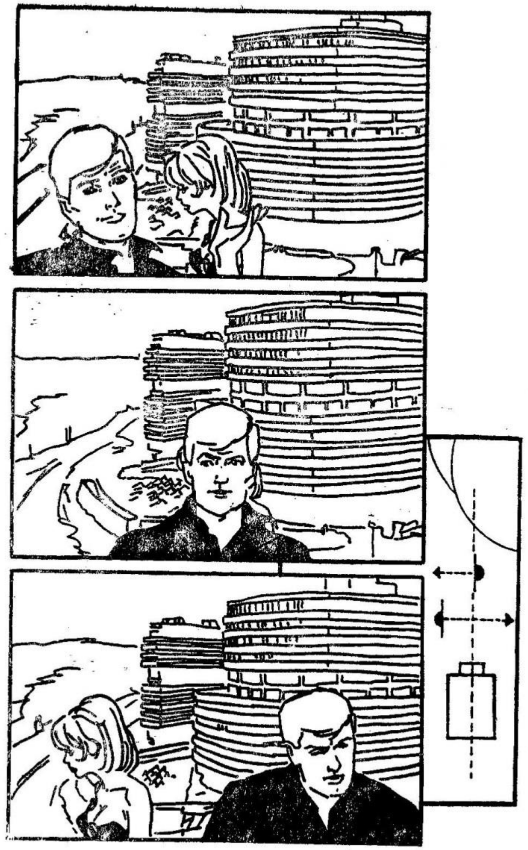
شكل ٤٤٣ يمر الممثل المتحرك من وراء الممثل الثابت ونراه فى لقطة قريبة .

ويمكن تطبيق هذه الطريقة على الشاشة فى حالة التغطية بآلة تصوير ثابتة (شكل ٤٤٤) .

يقف رجل وامرأة أمام مبنى ووترجيت . انه على اليسار وهى الى اليمين والى الخلف قليلا . ثم يبدأ الرجل فى الحركة عبر الشاشة الى اليمين . ثم يحجب جسمه جسم المرأة عندما يمر أمامها ، فتبدأ فى التحرك الى اليسار حركة تعويضية . وعندما يصل الرجل الى الجانب الأيمن من الشاشة يتوقف ، وتتوقف هى أيضا فى وضعها الجديد فى القطاع الأيسر من الصورة .

وتظل آلة التصوير ثابتة ، بينما يقوم الممثلان بانتقال متقن بين القطاعين .

وهناك حيلة مسرحية أخرى يمكن تطبيقها فى الحركة السينمائية السابق ذكرها ، وهى تؤدى ، بدلا من تثبيت اهتمام المتفرجين على الممثل



شكل ٤٤٤ عبور بسيط يتحرك فيه كلا الشخصين ٠

المهيمن ، الى تحويله من الممثل المهيمن الى الممثل الآخر ثم تعود به ثانية الى الممثل المهيمن (شكل ٤٤٥) ٠

يبدأ الممثل **أ** فى الحركة الى أعلى الأرضية عابرا **وراء** الممثل **ب** ٠ ويقوم الممثل **ب** فى هذه اللحظة بحركة نصف دائرية فى الاتجاه العكسى ليجذب اليه عيون المتفرجين ٠ ويتوقف **ب** (فى وضع مقفول جزئيا للجسم) ويحول الالتفات الى الممثل الآخر بأن ينظر اليه ٠ وينتهى الممثل **أ** عندئذ بأن يستدير تجاه المتفرجين فاتحا وضع جسمه ٠

ولابد أن يكون وراء كل حركة مبرر ، أو يجب أن يبدو الأمر كذلك ٠ وهذه هى أقدم بدهية فى العرض المسرحى ، سواء أتمت المشاهدة بواسطة

شكل ٤٤٥ الحركة الدائرية تغطى عبور الممثلين

متفرجين فى المسرح ، أم بواسطة آلة تصوير سينمائى فى دار العرض ٠ وأغلب المبررات الطبيعية للحركة تكمن فى الحوار نفسه ٠

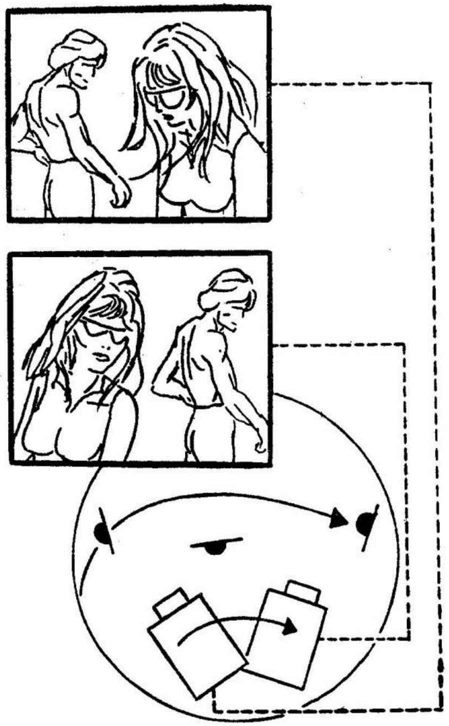
واذا أتت الحركة نتيجة للعاطفة فهى الأقوى أثرا ٠ واذا لم يتوفر سبب عاطفى للحركة يمكننا أن نجد سببا عمليا ٠

ان معرفة قواعد اللغة السينمائية تعطينا التقنية ، والتقنية هى أحد الأسلحة الغالية التى تنفع صانع الأفلام فى عمله ٠ انها فى خدمتنا باستمرار لدعم عملنا ، حتى عندما يتخلى عنا أهم عنصر أساسى ، وهو الخيال ٠ واذا اعتمدنا على التقنية وتغاضينا عن الخيال ، فاننا نصبح آليين ٠ واذا اعتمدنا على الخيال وحده وأهملنا التقنية ، فان عملنا يصبح مشوشا ٠ يجب علينا أن نعرف التعبير بالسينما وأن نحترم الحرفة ٠

هذه هى الطريقة الوحيدة لكى ننتقل من مرحلة الحرفى الكفء الى مرحلة الفنان ٠

واذا كانت آلة التصوير قريبة من الممثلين ، فلا يحتاج الممثل الثابت لأن يعيد تأسيس التوازن داخل الشاشة ٠ ما على آلة التصوير الا أن تتحرك أفقيا (بان) ببساطة مع الممثل المتحرك ، فنحصل على انتقال بين قطاعات الشاشة ٠ (شكل ٤٤٦) ٠

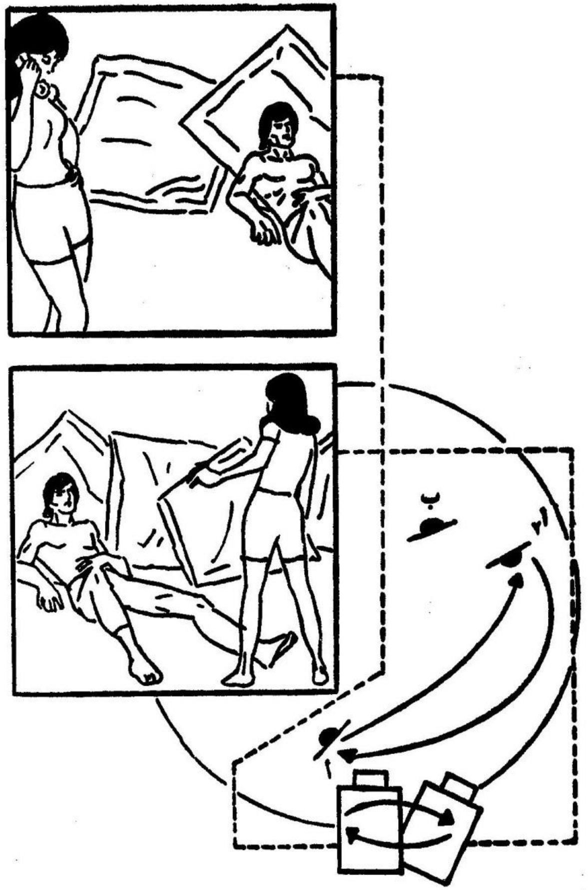
ولا يحتاج الممثلان لأن يقتربا من آلة التصوير لكى نحصل على الانتقال المطلوب ٠ واذا حركنا شخصا فى عمق المنظر ، من المستوى الخلفى



شكل ٤٤٦ حركة تصوير أفقية (بان) لمتابعة الممثل الذى يعبر الشاشة ٠

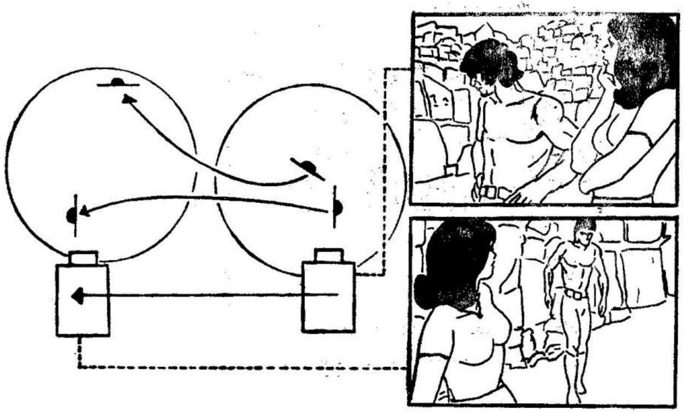
الى المســتوى الأمامى أو العكس ، فان الحركة الأفقية البســيطة من آلة التصوير تعطينا نفس النتيجة (شكل ٤٤٧) ٠

تبدأ اللقطة بتصوير الممثلة **أ** فى المســتوى الأمامى والممثل **ب** فى الخلف ٠ وعندما تتحرك **أ** الى وضعها الجديد تتحرك معها آلة التصوير أفقيا (بان) الى اليمين لتصور الاثنين ب ــ أ٢ ٠ ثم تعود أ بعد ذلك الى وضعها الأول فى المســتوى الأمامى وتعــود آلة التصوير معها ويتكرر التكوين الأول داخل الصــورة ٠ وقد تستخدم آلة التصــوير حركة متابعة جانبية لكى نحصل على نفس التأثير ٠ وهناك أيضا فى هذه الحالة تغيير للمنطقة ٠ (شكل ٤٤٨) ٠



شكل ٤٤٧ يتحرك الممثل الرئيسى فى العمق ، وبذا يغير المنطقة ٠

ويتبادل الممثلان قطاعات الشاشة أثناء حركة المتابعة ، مع بقاء تكوين الشاشة ثابتا فى كل من طرفى المتابعة ٠ وتنطبق الأمثلة التالية على ثلاثة ممثلين يتبادلون القطاعات على الشاشة خلال حركة أفقية (بان) متقطعة وحركة متابعة ٠

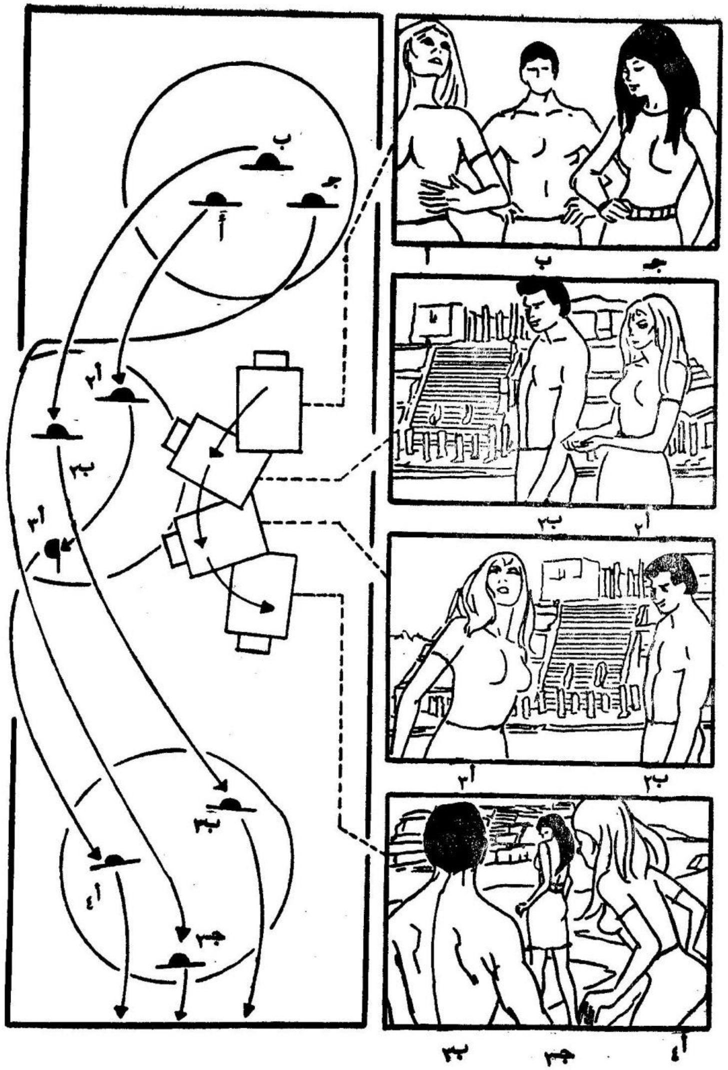


شكل ٤٤٨ حركة متابعة من آلة التصوير تجعل الشخصين يتبادلان مكانيهما على الشاشة وهما يتحركان أثناء حركة آلة التصوير ٠

الحالة الثانية عشرة

المثلون الثلاثة الذين يتبادلون قطاعات الشاشة يخضعون لنفس المبدأ ٠ ولكن الأمر يكون أكثر سهولة وأقوى فاعلية اذا قاموا أيضا بتغيير المناطق ٠ ويمكن لآلة التصوير أن تتحرك أفقيا (بان) كما فى شكل ٤٤٩ ٠

وتتضمن هذه اللقطة حركة بان أفقية خلال ١٨٠° درجة ٠ وتبدأ اللقطة بأن نقدم الممثلين أ و ب و جـ وهم يتحدثون فى لقطة متوسطة ٠ ثم تتحرك الممثلة أ الى اليسار ٠ وتتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) معها ٠ وتقف عند وضعها الجديد ٠ يدخل الممثل ب من اليمين ويتوقف عند وضعه الجديد ٠ وتدخل الممثلة جـ من اليمين وراءه ، ثم تعبر الصورة الى اليسار وتخرج منها من ذلك الجانب ٠ وتبقى آلة التصوير مع الآخرين ٠ والآن تتحرك أ الى اليسار الى الجانب الآخر من الممثل ب ٠ تتحرك آلة التصوير أفقيا مرة أخرى معها الى التكوين الجديد ٠ ويبدأ الممثل ب فى الحركة الى اليسار وأثناء عبوره بجوار الممثلة أ ، تبدأ هى أيضا فى الحركة فى نفس الاتجاه ٠ وتتحرك آلة التصوير أفقيا معهما لتلتقط جـ فى المستوى الخلفى ٠ وعندما تتوقف آلة التصوير نرى الممثلين الثلاثة يتحركون بعيدا عنا كما هو واضح من الشكل ٠ لقد تبادل الممثلون قطاعات الشاشة من منطقة الى منطقة ، خلال هذه اللقطة ٠



شكل ٤٤٩ حالة بسيطة من التركيب داخل آلة التصوير مع استخدام ثلاث مناطق للحركة ٠

الحالة الثالثة عشرة

يمكن تصميم لقطة المتابعة التى تضم ثلاثة ممثلين فى عدد كبير من التنويعات ٠

ونجد فى المثال التالى البسيط تغييرا فى قطاعات الشاشة وفى مناطق الحدث (شكل ٤٥٠) ٠

وعندما تبدأ اللقطة نرى الممثل **أ** والممثلة **ب** يتحدثان معا ٠ ويبدءان فى السير وتتابعهما آلة التصوير ٠ ويتحرك **أ** أولا ويعبر الشاشة من وراء الممثلة **ب** بحيث يبقى تكوين الصورة **أ ـ ب** خلال هذه المرحلة من المتابعة كما فى الرسم العلوى الأيسر ٠

وعندما يتوقفان تدخل الممثلة **جـ** من اليمين ٠ ويتحدثون معا ٠ والتكوين هنا **جـ ـ أ٢ ـ ب٢** كما فى الرسم العلوى الأوسط ٠ وتخرج **ب** من يمين اللقطة ٠ وبما أن آلة التصوير قد توقفت مع الممثلين ، فانها تتحرك أفقيا (بان) الى اليمين لتصور **حـ ـ أ٢** فقط ٠ ويبدأ هذان الممثلان فى السير وتتابعهما آلة التصوير فى تكوين **جـ ـ أ٢** كما فى الرسم العلوى الأيمن ٠ وعندما يتوقفان يصبح التكوين **أ٢ ـ حـ٢** كما فى الرسم السفلى الأيمن ٠

وبالرغم من أنه كانت هناك ثلاثة أوضاع تصوير ثابتة (اثنان عند طرفى حركة المتابعة ووقفة فى منتصف الحركة) فقد توفرت لدينا خمس تنويعات مرئية ٠

ان تغيير قطاعات الشاشة وسيلة نافعة للقطات التى يتم فيها المونتاج أثناء التصوير ٠ ونحن لا نستخدمها منفردة ، بل غالبا ما تندمج مع تقنيات أخرى ، بحيث تكون النتيجة أكثر ثراء وأكثر تعبيرا وأكثر فائدة للمشهد ٠

● التباين العددى

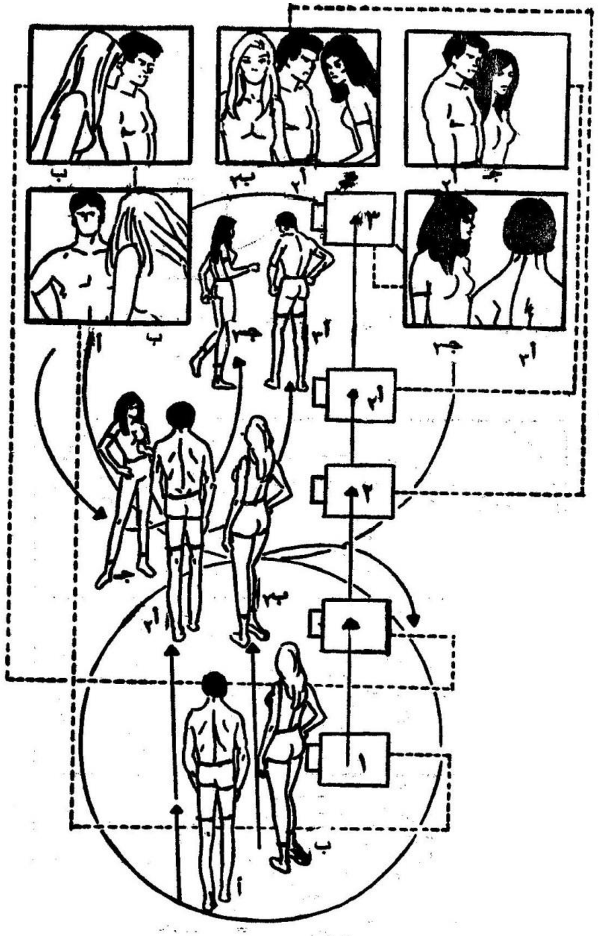
عندما يواجه شخص مجموعة من الناس ، أو عندما تواجه مجموعة صغيرة من الناس مجموعة أكبر ، يصبح لهذه المواجهة أهمية درامية فى حد ذاتها ٠ ويمكن تأكيد هذا التباين العددى numerical contrast بالعزل ٠ ويمكن تطبيق هذه النتائج على اللقطات الرئيسية المصممة لاجراء المونتاج أثناء تصويرها ٠

وهناك ثلاث طرق رئيسية للوصول الى التباين العددى فى مثل هذه اللقطات ٠

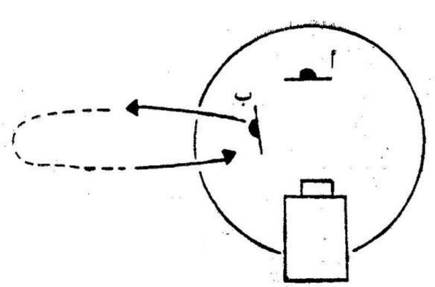
ـ يخرج أحد الممثلين من اللقطة تاركا زميله فيها ٠ وبعد قليل يدخل فى اللقطة مرة أخرى ٠ وهذا هو تباين ٢ـ١ـ٢ (شكل ٤٥١) ٠

ـ عندما يتحرك ممثل تتحرك آلة التصوير أفقيا معه (بان) أو تنتقل لمتابعته ٠

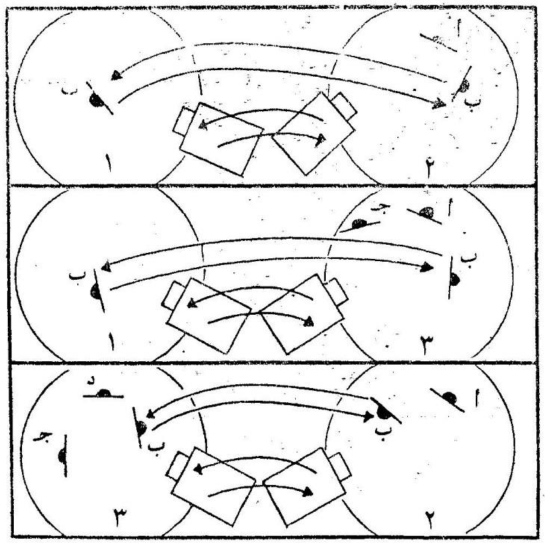
ـ واذا تحرك الممثل الى منطقة حيث يبقى وحده قبل أن يعود الى



شكل ٤٥٠ التركيب داخل آلة التصوير باستخدام ثلاثة أوضاع تصوير ثابتة وخمسة تكوينات لتنفيذ المشهد ٠



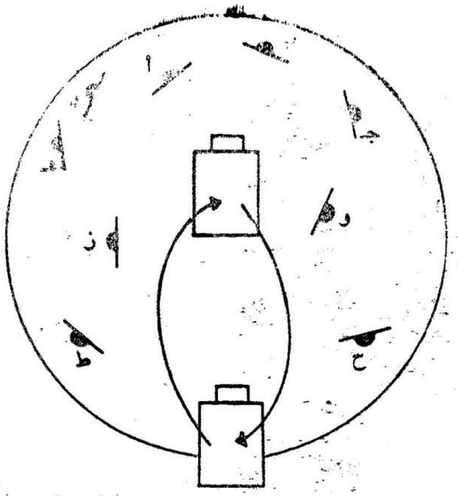
شكل ٤٥١ يخرج ممثل من اللقطة بينما يبقى الآخر ، ثم يدخل الأول مرة أخرى ٠٠ تباين عددى ٠



شكل ٤٥٢ تتحرك آلة التصوير أفقيا مع الممثل المغادر الذى تتسبب حركته فى تباين عددى ٠

زميله ، يصبح نموذج التباين ٢ـ١ـ٢ أو ٣ـ١ـ٣ ٠

واذا تحرك الى منطقة يكون الآخرون موجودين فيها ، يزداد احتمال التنويعات العددية (شكل ٤٥٢) ٠



شكل ٤٥٣ تتحرك آلة التصوير الى الأمام أو الى الوراء عن المجموعة ، التى يمكن تغطيتها ككل أو جزئيا ٠

واذا تقدمت آلة التصوير نحو مجموعة من الممثلين أو تراجعت الى الوراء ، فان عدد الممثلين الذين تغطيهم يقل أو يزيد حسب الدافع الدرامى عندئذ (شكل ٤٥٣) ٠

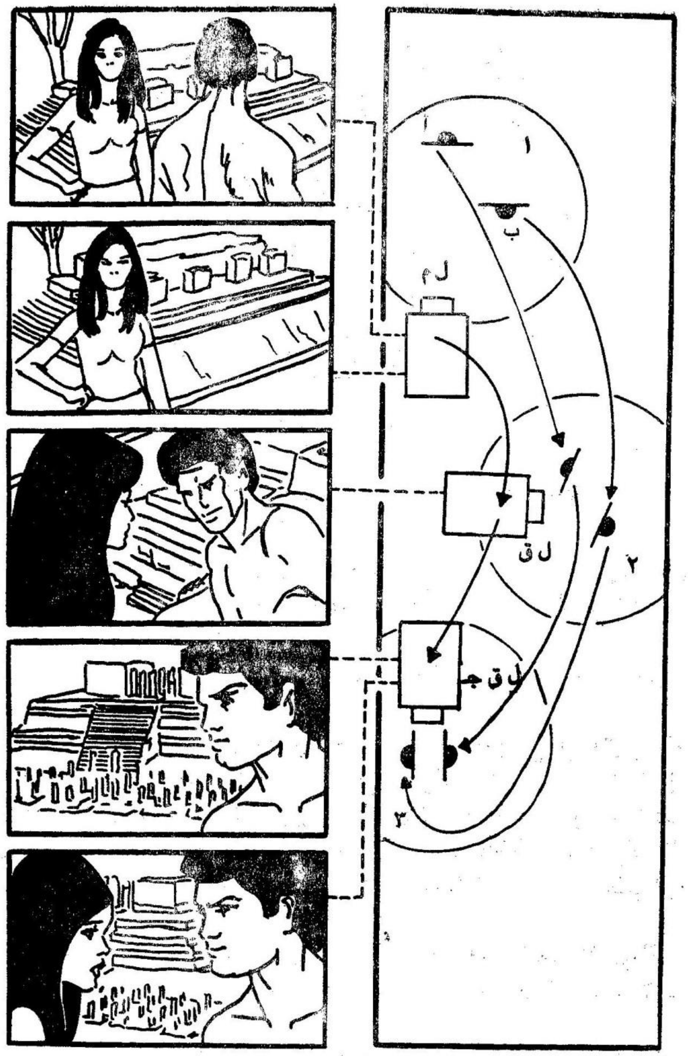
ويبين شكل ٤٥٤ التباين العددى فى حالة الجمع بينه وبين تقنيات أخرى ٠

نرى الممثلة **أ** والممثل **ب** فى لقطة متوسطة ٠ ويخرج **ب** وتبقى آلة التصوير كما هى لتصور **أ** وحدها ٠ ثم تتحرك الممثلة من المنطقة ١ الى المنطقة ٢ ٠ وتتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) معها ٠ وتتوقف الممثلة فى المنطقة ٢ فى مواجهة **ب** ٠ ثم يتحرك **ب** الى المنطقة ٣ وتتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) معه ٠ وتبقى هناك عدة ثوان قبل أن تنضم اليه الممثلة **أ** ٠

لاحظ التقنيات المختلفة التى استخدمت **فى هذه اللقطة البسيطة :**

١ ـ لقد استخدم التباين العددى فى نموذج متكرر ٢ ـ ١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٢ ٠

٢ ـ تقع المناطق الثلاث للحدث على نصف دائرة تحيط بآلة التصوير ، ولكن على مسافات مختلفة منها ٠ وأثناء الحركة الأفقية (بان) لآلة التصوير بدأنا نرى الشخصين فى تكوين أضيق تدريجيا ، اذ بدأنا بلقطة متوسطة ثم انتقلنا تدريجيا الى لقطة قريبة والى لقطة قريبة جدا ٠



شكل ٤٥٤ تم استخدام عدة وصفات من التركيب داخل آلة التصوير فى هذا المثال ٠ الممثلة أ فى يسار الشاشة دائما ، بينما يبقى الممثل ب فى يمينها ٠

٣ ـ كان الممثلان يغيران وضع جسميهما فى كل منطقة ٠ لقد تبادلا مكان « أعلى الأرضية » ومكان « أسفل الأرضية » ، ثم تحركا فى نفس المستوى ٠

٤ ـ كانت هناك حركتان أفقيتان (بان) فقط من آلة التصوير ٠ الأولى لمتابعة الممثلة **أ** ، والثانية لمتابعة الممثل **ب** ٠

ويوضح هذا المثال أهمية استخدام التقنيات السبع بالجمع بينها ، لكى نحصل على تركيب سلس للقطات الرئيسية (ماستر) ٠ وبالجمع بين حركة الممثل وحركة آلة التصوير تستغنى هذه التقنية عن القطع ٠ ونحصل على التركيز والتغيير داخل المنظر بطريقة طبيعية تماما ٠

● المونتاج داخل الصورة

يطلق السينمائيون الفرنسيون على هذا ما معناه « اللقطة المشهد » ، أما الاسبان فيعرفونه ب « المونتاج داخل الصورة » ، ويسميه الأمريكيون « أسلوب التصـوير السلس » ٠ وكل هذه تعريفات لشكل واحد من أشـكال اللغة السينمائية ، ألا وهو اللقطة الرئيسية التى تنسـاب بسلاسة ، لتغطى مشـهدا بأكمله أو جزءا كبيرا منه ٠ وأغلب صـانعى الأفلام يلجأون اليه ، وهناك عدد كبير من مخرجى أوربا الذين يستفيدون من هذا الحل بطريقة مكثفة ٠ وبذا تتكون بعض أفلامهم من عـدد من اللقطات الرئيسية ٠ ويبدو أنهم يفضلون الايقاع البطء والتنفيذ الأكثر سيولة الذى توفره هذه الطريقة ٠

ويبدو أن هذه التقنية تستخدم فى أمريكا بنسبة ضئيلة ٠ وانما المتداول هو المونتـاج التقليدى الذى يعتمد على القطع ٠ الا أن هناك استثناءات واضحة ٠ ان **سيدنى لوميت وأوتو بريمنجر** ، على سـبيل المثال ، يعتمدان غالبا على المونتاج داخل آلة التصوير ٠

وقد ينحصر الاختلاف على خطوات العمل المستخدمة فى كل جانب من المحيط الأطلسى ٠ ونجد بصفة عامة فى أمريكا ، أن المخرج السينمائى يغطى المشهد المناسب بعدد من اللقطات الرئيسية (ماستر) من رءوس المثلث الثلاثة مثلا ، مع لقطات عكسية داخلية ، ولقطات مقتطعة ، وبعض اللقطات التى يضمن بها الحماية لو أحس بالحاجة فيما بعد لمادة اضافية ٠

ان مركب الفيلم الخبير يرى المادة المصورة ، وباستخدام نسخة من السيناريو مزودة ببعض الحواشى والملحوظات ، يبدأ فى تركيب الفيلم فى تسلسله ٠ انه الشخص المسئول عن اختيار اللقطات النهائية ، وهو الذى يقرر متى يدعم مشهدا ما بالقطع الى لقطة قريبة أو بالرجوع الى الوراء الى لقطة بعيدة ٠ ومهمة المخرج أن يوفر لمركب الفيلم تغطية واسـعة

مصورة تسمح له بمجال كاف للاختيار من بينها . وفى بعض الأحيان يقوم مركب الفيلم بتجميع نسختين مختلفتين أو ثلاث من نفس المشهد . ويشاهد المخرج والمنتج هذه النسخ ، ويقترحان بعض التعديلات ، أو يقرران الحاجة الى لقطات اضافية .

ان تركيب الفيلم عملية منفصلة تتم بينما يكون المخرج مازال يصور مشاهد أخرى فى مكان التصوير . وكمية الشرائط المستهلكة بهذه الطريقة كبيرة فعلا .. اننا نستخدم مترا واحدا من الشريط من كل عشرة أمتار مصورة .

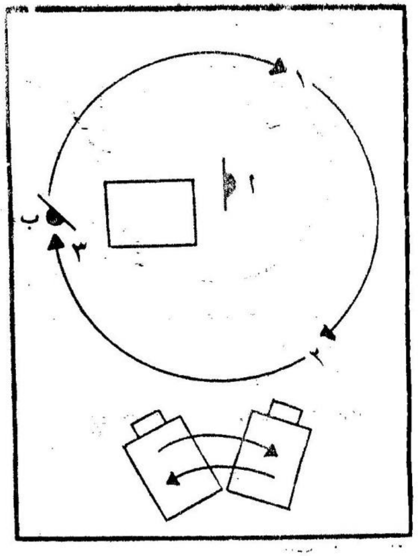
والمخاطرة محدودة جدا فى مثل هذا النوع من تنظيم الانتـاج . والعمل على انفراد ، الذى يقدره كثيرا صانعو الأفلام فى أوربا ، أمامه فرصة محدودة جدا للنجاح من خلال نظام يتطلب الأكفاء فقط من فنانى هذه الحرفة . وليس هذا نقدا موجها لهذه الطريقة فى الانتاج . اننا نجد فى هذه الصناعة التى تتطلب حصيلة عالية من المادة المصورة كل يوم ، أنهم يفضلون الحرفى الكفء السريع عن الفنان المنفرد الذى يحتاج الى مدة أطول لكى يصل الى النتيجة التى ترضيه . ان الضغط هائل فى صناعة السينما ، مراعاة لعنصر الوقت/التكلفة ، الى جانب العنـاصر الأخرى .

وصانعو الأفلام المستقلون ، وخاصة هؤلاء الذين يعملون فى أوربا ، يمكنهم أن يتحملوا خطط التصوير الممتدة التى يعملون خلالها على مهل ، لأن تنظيم عملهم مختلف . انهم يستخدمون معدات أخف وزنا ، ولا يعتمدون على تسجيل الصوت والحوار أثناء التصوير (فيما عدا شريطا مغناطيسيا كمرشد للمساعدة فى عمليات اضافة صوت الحوار فيما بعد) ، ويعتمدون على الفرص المتاحة . ولكنهم لا يقصدون المغامرة بكل شىء .

أضف الى ذلك أن هذا النوع من صانعى الأفلام يقوم بدور فعال فى تركيب الفيلم . ولذا فانه يصور بمعدل أقل من الاعادات .

قد يخطط مقدما المعالجات المختلفة للمشهد ، ثم يختار من بينها ما سوف يصوره . الا أن هذا الاختيار ليس صارما . فذهنه مفتوح دائما لكل التحسينات التى قد يمليها العمل أثناء التواجد فى الموقع . والقول المأثور عن **ألفريد هتشكوك** : « أن الأفلام الجيدة يتم صنعها على المكتب ، وليس داخل قاعة التصوير » يقدم لنا نصيحة غالية فى نفس الوقت .

ان المونتاج أثناء التصوير هو تجربة لاختيارك . ان اللقطة تصور بتلك الطريقة المقترحة فقط ولا توجد لقطات بديلة للتغطية لكى تعدل من اقتراحك ، وان كانت هناك بعض اللقطات المقتطعة لتأكيد بعض نقاط القصة ، والتى يمكن دمجها فى اللقطة الرئيسية . ومن الغريب أن هذا النظام يسمح بمعدل تصوير أسرع مما تسمح به التغطية المتعددة من



شكل ٤٥٥ نموذج دائرى للحركة حول قطعة اثاث وممثل ثابت .

أجل أغراض التركيب التقليدى . كما أن فرصة الخطأ تقل أيضا ، اذ يمكن تغطية الحوار البسيط ، حيث يتحرك الممثلون فى حيز محدود ، فى لقطات متوسطة أو قريبة .

ان مسلسلات التليفزيون تعتمد اعتمادا كبيرا على هذه التقنية ، فطبيعة تقسيم الحلقات تناسب هذه الوسيلة . ويمكن لعدة وحدات انتاج سينمائية أن تعمل فى نفس الوقت ، وبذا نحصل على حصيلة من الشرائط المصورة بمعدل يومى عال .

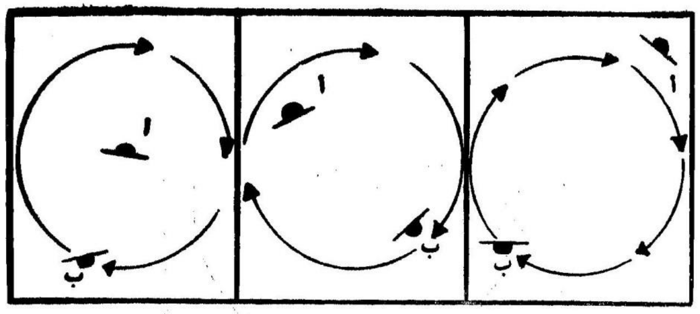
وكثيرا ما يتم استخدام الحركة فى أشكال هندسية محددة مثل الدائرة والمثلث . وقد تتم الحركة الدائرية حول ممثل ثابت ، أو حول قطعة من الأثاث أو عربة أو ما الى ذلك .

ويوضح شكل ٤٥٥ ممثلا يتحرك فى دائرة كاملة حول قطعة من الأثاث وممثل آخر يظل ثابتا فى مكانه طوال اللقطة .

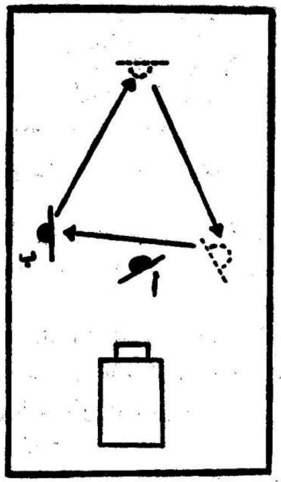
ويتوقف الممثل المتحرك **ب** ثلاث وقفات متتابعة حول الممثل الثابت **ا** .

وتتحرك آلة التصوير حركة أفقية (بان) فقط لتتابع **ب** وهو ينتقل من وضع الى آخر .

ويمكن للممثل الثابت **ا** أن يقف فى مركز الدائرة أو قريبا من



شكل ٤٥٦ نماذج دائرية مختلفة للحركة • ويكون الممثل الثابت فى منتصف الدائرة أو على أحد جانبيها أو بقرب حافتها الداخلية •



شكل ٤٥٧ نموذج مثلث لحركة أحد الشخصين •

حافتها ، وربما خارجها تماما • ويوضح شكل ٤٥٦ بعض المسارات الدائرية فى مثل هذا النوع من اللقطات •

والحركة على شكل مثلث منتشرة الاستخدام أيضا • ويوضح شكل ٤٥٧ مثالا بسيطا لها •

وقد تصبح الحركة على شكل مثلث أكثر تطورا ، اذا ما تحرك الممثلان بالتبادل أمام آلة التصوير وهى تتحرك حركة أفقية (بان) أو وهى تنتقل من مكانها أيضا للمتابعة •

٢٦

التحرك من منطقة الى منطقة

عندما ناقشنا من قبل طرق التعامل مع مجموعة من الممثلين فى حالة الحوار ، افترضنا أن هذه المجموعة باقية فى نفس المساحة من المنظر • أما التنويعات والتركيز المرئى فقد حصلنا عليها عن طريق نماذج التركيب (المونتاج) المختلفة التى تعتمد على خصائص مبدأ المثلث (فصل ٦ و ٧ و ٨) • الا أن تحريك الممثلين من منطقة الى منطقة أخرى يساعد أيضا على الاحساس بواقعية المنظر ، حتى ولو كان الممثلون ثابتين فى كل منطقة منها • وتتضح العلاقة بينهم عندئذ من التنويع فى وضع أجسامهم والمسافة بينهم ومكان كل منهم داخل الصورة •

والى جانب أن تغيير المنطقة يضيف تنويعا فى المستوى الخلفى الذى نلمحه وراء الممثلين ، فانه يسمح أيضا لصانع الفيلم بأن يغير من نموذج التركيب • ويجب ألا يدرك المتفرجون الوصفات المستخدمة لعرض المشهد على الشاشة • ويمكننا أن نستخدمها ونعيد استخدامها مرارا لأن حقيقة أننا نطبقها على ممثلين مختلفين وفى مواقف مختلفة ، تساعد على حجب هذا التشابه والتكرار • ولذا فان أكثر المشاكل السينمائية رهبة ، وهى معالجة المشاهد الثابتة للحوار ، يمكننا تغطيتها بطريقة طبيعية وممتعة • ان مشاهد الحركة والأحداث المتوازية تنتمى بسهولة الى وسيلة العرض السينمائى • أما مشاهد الحوار الثابتة ، بالرغم من ضرورتها فى بعض الحالات التفسيرية ، فانها تعوق خصائص الفيلم السينمائى • وحل هذه المشكلة هو التركيب وتغيير المنطقة •

● مبادىء عامة

تغيير المناطق يعنى أن تتحرك مجموعة الممثلين من منطقة الى أخرى ، أو أن تنتشر فى عدة مناطق أو أن تنكمش من عدة مناطق الى منطقة واحدة • ولا حدود هناك لعدد المناطق التى يمكن استخدامها الا أن ثلاث الى خمس مناطق تكفى فى المعتاد ، حيث ان بعض هذه المناطق يمكن استخدامها عدة مرات اذا تطلب ذلك تطور القصة •

ويجب أن يكون هناك دافع وراء أية حركة (أو أن يبدو ذلك على

الأقل) . ونجد أكثر الدوافع الطبيعية للحركة فى حوار السيناريو نفسه . ان الحركة الأكثر تأثيرا هى تلك التى تنتج عن العاطفة . واذا لم يتوفر سبب عاطفى للحركة فيجب أن نبحث عن سبب عملى . والأمثلة التالية تتضمن شخصين فقط . وتخضع المجموعات الأكبر لنفس القواعد ، مع اختلاف واحد هو أن العدد الزائد يسمح بمزيد من التجميعات على الشاشة .

● تحريك مجموعة من منطقة الى منطقة

تغيير المنطقة عبارة عن وسيلة للحصول على تغيير فى الصورة . والخاصية الثانية هى انه يسمح للمشهد بأن يتطور الى مستويات مختلفة من العاطفة والمزاج . فكما تتغير المنطقة يتغير « جو » الفيلم نفسه ليصبح أكثر خصوصية وتوترا و .. و ...

ويجب أن يتم تغيير المنطقة خلال لقطة اعادة التأسيس ، التى تستخدم للانتقال من نموذج للتركيب الى نموذج آخر مختلف . (شكل ٤٥٨) .

هناك منطقتان فقط مستخدمتان فى هذا المثال . وأصبح ترتيب التركيب فى هذا المشهد كما يلى :

١-٢-٣-٢-٣-١-٤-٥-٤-٥

لقد تم تأسيس الموقع كله ، وبداخله الممثلان ، عند بداية المشهد . وتمت تغطية الجزء الأول من المشهد ، وكان الممثلان واقفين فيه ، بتقاطع اللقطة الرئيسية ٢ مع اللقطة الرئيسية ٣ على التوازى ، وهما من موقعين عكسيين خارجيين حول الشخصين

وعندما ينتهى الجزء الأول من المشهد ، نعود الى وضع اللقطة ١ . ونستخدم الآن هذا الوضع لتصوير لقطة اعادة تأسيس من أجل المتفرجين. وهنا نرى الشخصين وهما يتحركان معا فى المستوى الخلفى تجاه المنطقة الثانية . وبذا تم الحصول على تنويعين اضافيين : لقد غير الممثلان المنطقة ، كما انخفض منسوب جسميهما عندما جلسا . واللقطتان الرئيسيتان ٤ و ٥ تعتمدان مرة أخرى على تغطية عكسية خارجية للشخصين . ويتغير التكوين المرئى على الشاشة ، بالرغم من أن نموذج التركيب الذى سبق استخدامه يتكرر هنا ، لأن الممثلين قد تبادلا وضعهما داخل الصورة .

ويتغير « جو » المشهد أيضا ، ويحتل الممثلان الآن وضعا أكثر راحة ، مما يضفى جوا من الحميمية على العلاقة فى هذا الجزء من المشهد . والوصفة بسيطة : اذا تم استخدام نموذج للتركيب فى المنطقة

شكل ٤٥٨ حالة بسيطة تنتقل فيها مجموعة من الناس من منطقة الى أخرى أثناء تبادل الحوار . ويضيف التغيير فى منسوب الجسم ووضعه تنويعا ملموسا .

الأولى وأعيد استخدامه فى المنطقة الثانية ٠ وقد يختلف نموذج التركيب فى كل منطقة ، كما يمكن أن يستفيدا من عدة تجميعات من اللقطات الرئيسية وفقا للتنويعات الخمس لمبدأ المثلث لأوضاع آلة التصوير ٠ والمفهوم الذى يجب أن نحافظ عليه أنه يمكننا أن نحرك مجموعة الممثلين من منطقة الى أخرى داخل المنظر ، مهما كانت المسافة ٠ وبهذه الطريقة نحصل على عدة خلفيات متنوعة لنفس اللقطات الرئيسية الثابتة ٠

واذا ضم المنظر عددا كبيرا من الممثلين ، فيكفى أن نحرك الشخصيات الرئيسية الى المنطقة التالية ٠

ويمكننا اختيار موقعين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة داخل المنظر كمناطق يتم فيها تنفيذ المشهد ٠ وهناك عدة تنويعات مرئية متاحة فى كل منها ٠ ليس فقط نماذج مختلفة للتركيب ، بل يمكننا أيضا أن نخطط مواقف وأوضاعا للأجسام ومسافات متنوعة ، لكى نحصل على الايهام بالتلقائية ٠

● انتشار المجموعة

تحريك المجموعة كلهـــا (كما ناقشناه توا) عبارة عن محاولة محدودة ، يمكن تحسينها باضافة انتشار المجموعة ، أو كما يطلقون عليه فى المسرح ، باستخدام الحركات العريضة فيما بين المناطق ٠

ويمكن تحقيق هذا الانتشار اما بالمونتاج الانتقائى أو بتحريك بعض الأشخاص من المجموعة الرئيسية الى مناطق أخرى ٠

ويمكن للمونتـاج الانتقائى أن يركز على ممثل صـــامت على حافة المجموعة أو أن يخلق تنويعا فى الصورة بمجرد تغيير نموذج التركيب

شكل ٤٥٩ انتشار المجموعة باستخدام التركيب الذى يعتمد على حسن الانتقاء ، مع اختيار منطقتين مختلفين فى المنظر (الفتاة والمجموعة الرئيسية) خلال النصف الثانى من المشهد ٠

ببساطة ٠ (شكل ٤٥٩) ٠

ويصبح ترتيب تركيب المشهد كما يلى :

اللقطة ١ لقطة كاملة للمجموعة فى القاعة وقد التفوا فى دائرة حول الشخصين الرئيسيين المشتركين فى النقاش ٠ وتجلس المجموعة غير الفعالة أو تقف بميل مستندة الى بعض قطع الأثاث ٠ والشخصـــان الرئيسيان فقط هما الواقفـــان باعتدال بحيث يثيران اهتمامنا ٠

اللقطة ٢ ، ٣ تقدم كل منهما لقطة قريبة عكسية خارجية لأحد الشخصين

المشتركين فى النقاش حول موضوع يهم كل الموجودين ٠ وكل من هاتين اللقطتين لقطة رئيسية (ماستر) ويتم تركيبهما على التوازى ٠ لتغطية الجزء الأول من المشهد ٠

اللقطة ٤ اعادة تأسيس لكل المجموعة من وضع تصوير مختلف فى القاعة ٠ نرى فى المستوى الأمامى على اليسار امرأة جالسة وظهرها تجاه آلة التصوير ، تنظر الى الشخصين الرئيسيين وهما فى المستوى الخلفى ٠ هذه المرأة جالسة فى حافة الدائرة التى تحيط بالشخصين المهيمنين ٠

اللقطة ٥ لقطة عكسية لهذه المرأة قريبة من آلة التصوير ٠ انها تنظر الى خارج الشاشة الى اليمين ٠ هذه لقطة رئيسية صامتة تقدم فيه المرأة تعبيرا محايدا ، ولا نلحظ أى رد فعل على وجهها وهى تستمع ٠

اللقطة ٦ لقطة كاملة للشخصين الرئيسيين وجزء من المجموعة المحيطة بهما ٠ يستمر الشخصان المهيمنان فى النقاش ٠ وهذا الوضع للتصوير له نفس المحور المرئى كلقطة ٤ ، ولكن من مكان متقدم على نفس المحور ٠

ما نراه هنا فى الواقع يمثل وجهة نظر المرأة ٠ وهى لقطة رئيسية أيضا تتقاطع معها اللقطة ٥ من آن لآخر للمرأة وهى تستمع فى صمت بينما يستمر النقاش فى شريط الصوت ٠ واللقطات الصامتة للمرأة قصيرة جدا ، ربما لا تستمر أكثر من ثانيتين ، بينما أجزاء اللقطة ٦ أطول من هذا ٠

اللقطة ٧ اعادة تأسيس للمنظر من وجهة نظر جديدة ، ثم تنتهى ٠ وهناك تبرير جيد لهذا الانهاء بأن نجعل أحد الشخصين الرئيسيين (المشتركين فى النقاش) يبدأ فى الابتعاد عن زميله فى نهاية اللقطة ٦ ، ثم نقطع على نفس الحركة فى اللقطة ٧ ٠

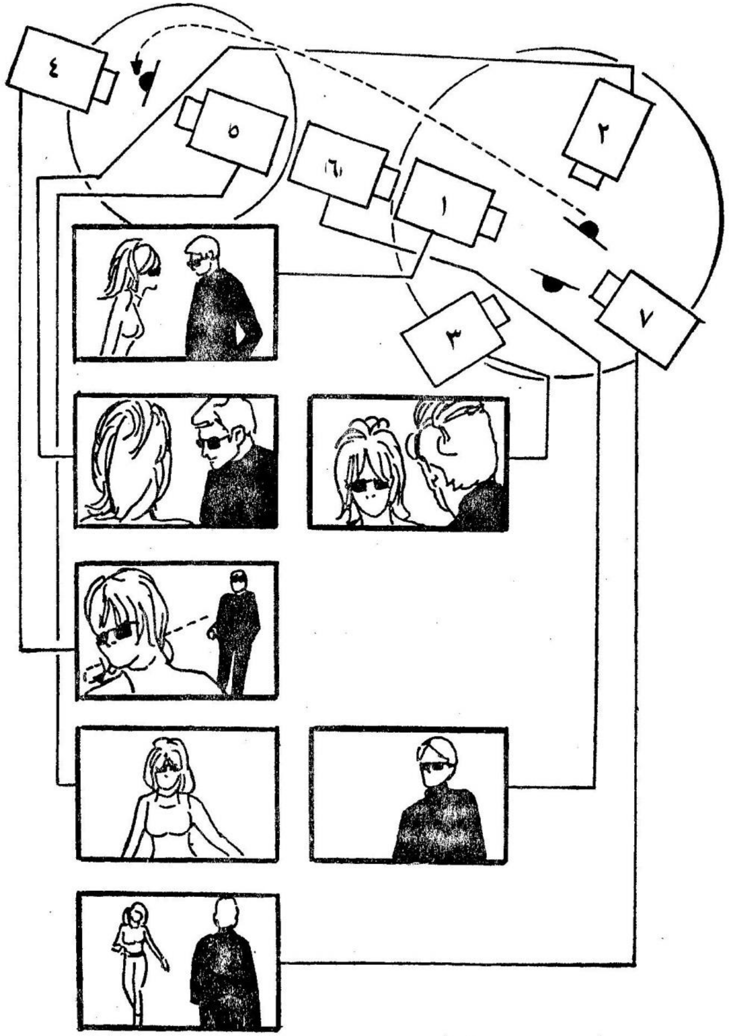
فى هذه اللقطة تتحرك كل المجموعة لمغادرة القاعة الى جزء آخر من المبنى ٠

نرى فى هذا المثال ، أن المجموعة كلها بما فى ذلك الشخصين الرئيسيين تحتل أوضاعا ثابتة داخل المنظر طوال المشهد ، ولم يتحرك منهم أحد الا عند النهاية ٠ وقامت اللقطتان الرئيسيتان ٢ و ٣ بالتركيز على محور الاهتمام فى منطقة واحدة ٠ كما قامت العلاقة بين اللقطتين الرئيسيتين ٥ و ٦ بتقديم انتشار مرئى للمجموعة ، بالربط بين أشخاص يحتلون أجزاء مختلفة من المنظر ٠ وهكذا حصلنا على التنويع فى الصورة دون أن يتحرك أى من الممثلين ٠

● تنويعان آخران

اذا تحرك ممثل من منطقة الى أخرى بينما يبقى زميله فى المنطقة الأولى ، فسيستجد فى الواقع انتشار فى المجموعة ٠ (شكل ٤٦٠) ٠

وعند تركيب الجزء الأول من المشهد تتقاطع لقطتان عكسيتان خارجيتان رئيسيتان على التوازى ٠ وعندما تتم اعادة تأسيس المنظر كله



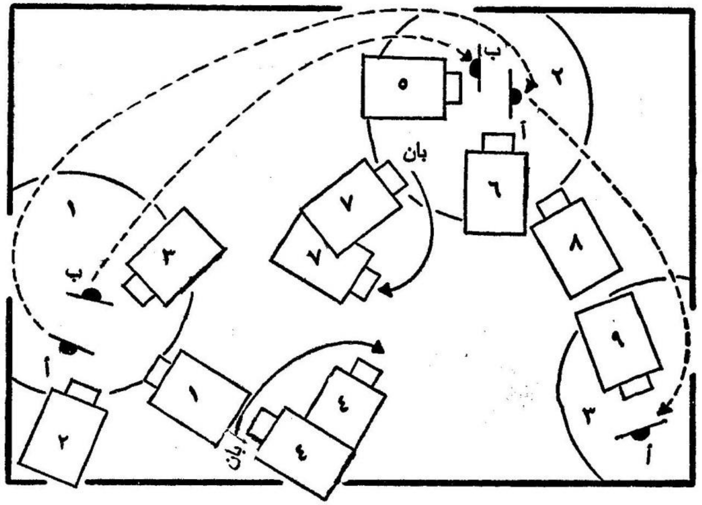
شكل ٤٦٠ يتحرك ممثل واحد الى منطقة أخرى ، بينما يبقى زميله فى المنطقة الأولى •

يتحرك الممثلان من منطقة الى أخرى • ويعتمد نموذج التركيب فى الجزء الثانى من المشهد على وضعين للتصوير عكسيين داخليين ، أحدهما لكل من المنطقتين ، وذلك لربط الشخصين مرئيا قبل انهاء المشهد بلقطة اعادة التأسيس • ويسير ترتيب التركيب فى هذا المثال كما يلى :

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٢ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٧

ويمكننا أن نجمع بين انتشار المجموعة وتغيير المنطقة بالنسبة للجميع للمزيد من التنويع اذا ما طال المشهد • فى مثل هذه الحالة يبدأ المشهد بالشخصين فى المنطقة الأولى ونطبق هنا نموذج تركيب اللقطات العكسية الخارجية • ثم ينتقل الشخصان الى المنطقة الثانية ويتبادلان قطاعات الشاشة خلال هذا الاجراء •

وقد نختار زاويتى تصوير خارجيتين على زاوية قائمة لتغطية الشخصين فى المنطقة الثانية • ثم يتحرك أحد الشخصين الى المنطقة الثالثة ، ونربط بين المنطقتين الثانية والثالثة باستخدام لقطات عكسية داخلية • ونستخدم وضعى تصوير لاعادة التأسيس لتسجيل التغيير الذى حدث فى كل منطقة منهما • ويوضح شكل ٤٦١ كل التحركات وأوضاع التصوير التى ذكرناها توا •



شكل ٤٦١ هنا تندمج تقنيتان سابقتان • تتحرك المجموعة من منطقة الى منطقة ، ثم تنتشر ، بينما ينتقل أحد الممثلين الى منطقة ثالثة . ويبقى زميله فى المنطقة الثانية •

● ممثل يتحرك والآخر يبقى ثابتا

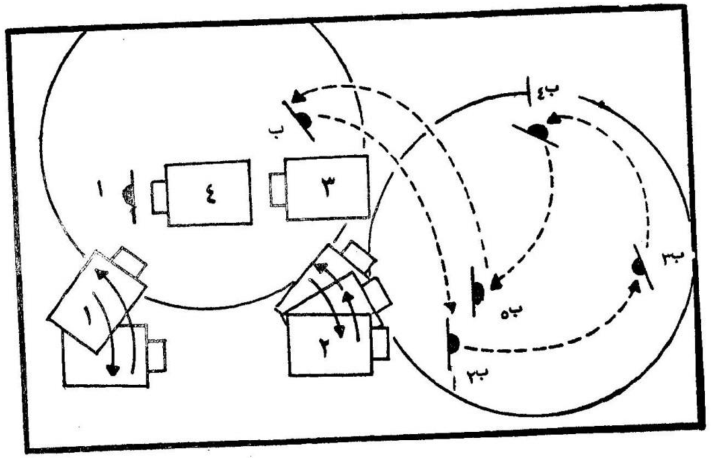
فى هذه التنويعة يتحرك ممثل من المنطقة التى يشترك فيها الممثلان ، الى منطقة أخرى (أو أكثر) فى المستوى الخلفى . ومفتاح التغيير هنا أنه يستمر فى التحرك حتى يعود مرة أخرى الى زميله الذى كان يرد على حواره المنطوق دون أن يتحرك من مكانه الأصلى . والوصفة سهلة :

اللقطة ١ لقطة متوسطة للشخصين . تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) الى أحد الجانبين مع الممثل المتحرك وهو يبتعد .

اللقطة ٢ لقطة عكسية داخلية للممثل الثابت الذى يبقى فى مكان واحد خلال المشهد كله .

اللقطة ٣ لقطة رئيسية بان يتحرك خلالها الممثل المتحرك خلال المنظر . وهو يتحرك على دفعات تفصل بينها وقفات متتالية . وهذه اللقطة الرئيسية تتقاطع مع لقطتين رئيسيتين أقصر طولا للممثل الثابت . ولهاتين اللقطتين الرئيسيتين القصيرتين محور مرئى واحد ، وهما ملتقطتان من وضعين عكسيين داخليين .

اللقطة ٤ وينتهى المشهد بعرض كيف يعود الممثل المتحرك الى مكانه الأول بجوار الممثل الثابت .



شكل ٤٦٢ مسقط أفقى للمشهد الموضح فى الشكل التالى . فى هذه الحالة يتحرك ممثل واحد من منطقة الى أخرى ، بينما يبقى الممثل الآخر فى مكان ثابت .

ويوضح شكل ٤٦٢ المشهد التالى باستخدام التقنية التى وصفناها توا ، مع مراعاة اضافة الحوار .

الوضع ١ لقطة متوسطة . الشخصان أ و ب يتحدثان . يستدير ب (ذو الجاكتة السوداء فى هذا المثال) ويسير الى اليمين . تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) معه . يتوقف ب ويستدير ليواجه أ (خارج الشاشة عندئذ) .

الوضع ٣ لقطة متوسطة أ يواجه آلة التصوير ويجيب .

الوضع ٢ لقطة قريبة . ب يواجه آلة التصوير . يستدير ويسير فى اتجاه المستوى الخلفى الى وضع ب٣ حيث يتوقف فى لقطة متوسطة مواجها آلة التصوير . تتحرك آلة التصوير أفقيا معه الى اليسار . يتكلم .

تكملة الوضع ٣ لقطة متوسطة . أ وهو يستمع .

تكملة الوضع ٢ لقطة متوسطة . ب يتحرك مرة أخرى ، يسير الى اليسار الى وضع ب٤ فى لقطة قريبة . تتحرك آلة التصوير أفقيا معه الى ذلك الجانب . وهو يتحدث .

الوضع ٤ لقطة قريبة . أ يواجه آلة التصوير . يستمع .

تكملة الوضع ٢ لقطة قريبة . ب يتحرك الى اليمين الى الوضع ب٥ فى لقطة قريبة . تتحرك آلة التصوير معه (بان) الى اليمين . يتكلم .

تكملة الوضع ٤ لقطة قريبة . أ يجيب .

تكملة الوضع ١ لقطة متوسطة . ب يسير وينضم الى أ . وتتحرك آلة التصوير أفقيا معه لنرى الشخصين معا فى لقطة متوسطة . يتحدثان . ينتهى المشهد .

ليس من الضرورى أن يكون الممثلان واقفين خلال المشهد جميعه . فمثلا ، يمكن أن يكون الممثل الثابت جالسا . وأن يقوم الممثل المتحرك ببعض التصرفات أثناء تنقله ، كأن يشعل سيجارة ، أو ينقل اناء للزهور من منضدة الى أخرى ، وما شابه ذلك مما يبرر تحركه وانتقاله من منطقة الى أخرى .

ويوضح شكل ٤٦٣ التكوين على الشاشة الذى نصل اليه خلال كل جزء من أجزاء اللقطات الرئيسية والتى تم الجمع بينها من أجل المشهد .

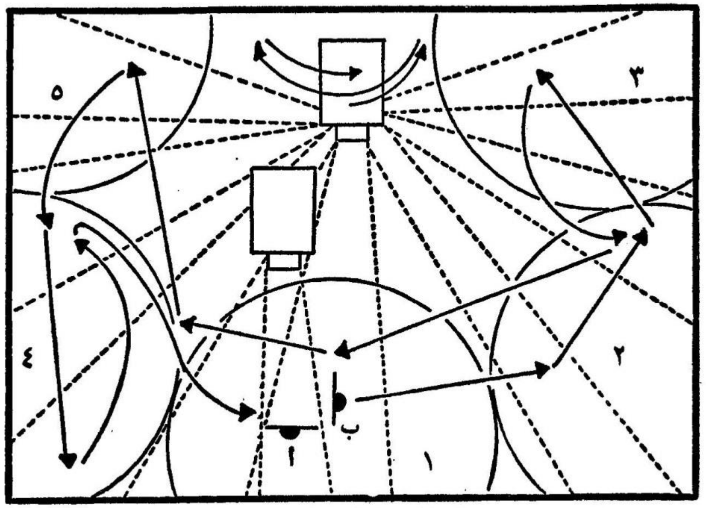
واذا كان المشهد طويلا فيمكن للممثل المتحرك أن يجلس فى منتصف تحركاته ثم يقف مرة أخرى ليعود لتحركه . كما يمكن لآلة التصوير ألا تكتفى بالحركة الأفقية (بان) ، بل تتقدم الى الأمام نحو الممثل المتحرك أو تبتعد عنه أثناء سيره لوحده من منطقة الى أخرى .

واذا كان المشهد أطول من هذا يمكننا أن نجمع الشخصين معا فى

شكل ٤٦٣ حالة بسيطة يتحرك فيها ممثل واحد من منطقة الى منطقة ، بينما يبقى الممثل الآخر فى مكان ثابت طوال المشهد ٠

منتصف الحركة ، بأن نجعل الممثل المتحرك ينضم الى الممثل الثابت ، ويبقى الى جانبه برهة ثم يعبر المكان الى الجانب الآخر حيث يكرر الممثل المتحرك كل النموذج السابق مرة أخرى كاملة (شكل ٤٦٤) ٠

والشيء الأساسى هنا أن أحد الممثلين بقى ثابتا بينما تحرك الآخر من منطقة الى منطقة ٠



شكل ٤٦٤ رسم بيانى لمشهد أكثر تعقيدا يتحرك فيه ممثل واحد بينما يبقى الممثل الآخر فى مكان ثابت طوال المشهد ٠

● انكماش المجموعة

لقد انكمشت المجموعة فى المثال السابق مباشرة ٠٠ ان الشخصين اللذين كانا منتشرين فى مناطق متعددة التقيا فى منطقة واحدة ٠ وهذا الحل مفيد جدا اذا لجأنا اليه لانهاء المشهد ٠ لقد رأينا اثنين من الممثلين وهما ينتقلان من منطقة الى أخرى ٠ ان المجموعة التى انتشرت ، تنكمش الآن ، وبذا ينضم الممثلون معا مرة أخرى لينتهى المشهد ٠ انه نموذج للحركة ينتشر وينكمش على فترات خلال المشهد ليكون فى خدمة القصة ، وليس مفروضا على المشهد اعتباطا ٠ والأفضل دائما أن نختار حل التركيب الأكثر ملاءمة ٠

● حيل تغيير المنطقة

سبق أن أوضحنا أن تغيير المنطقة يجب أن يتم أثناء تقديم لقطة اعادة التأسيس ، لنعرض بوضوح المنطقتين المعنيتين ونحدد الموقف جغرافيا ٠ وهناك عدة وصفات لاجراء تغيير المنطقة بالاستعانة بعدة ترتيبات لتركيب المشهد ٠

شكل ٤٦٥ تتم أولا تغطية الشخصين على انفراد • ثم تسير أ الى ب بحيث يشغلان الآن مساحة واحدة • وتتم التغطية من لقطتين عكسيتين خارجيتين •

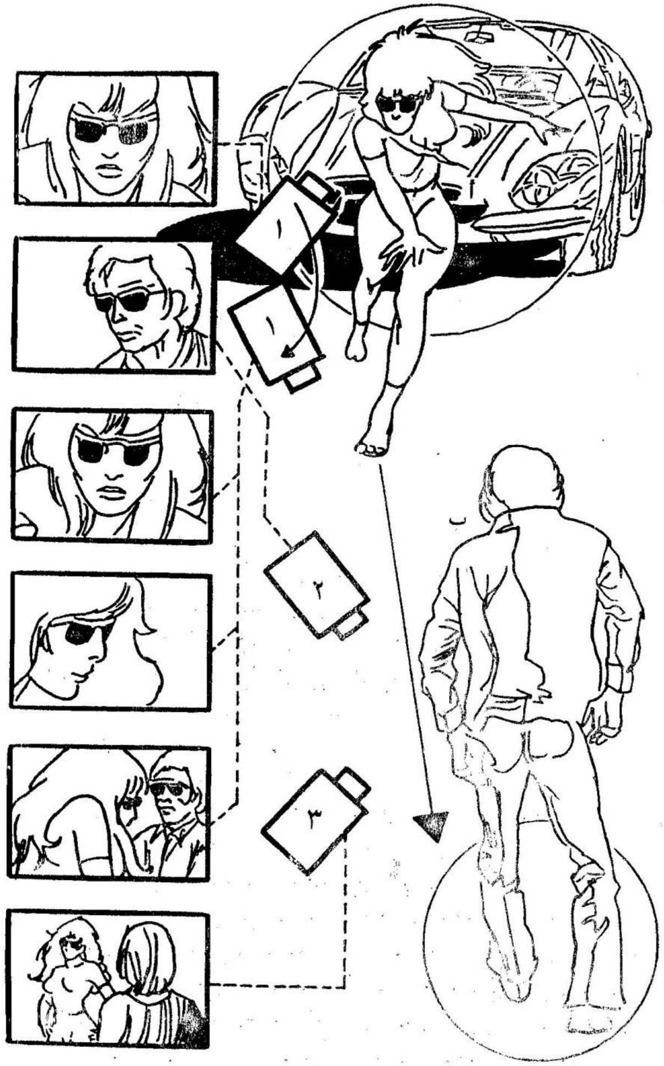
الحالة الأولى

نرى الممثلة **أ** والممثل **ب** فى لقطتين عكسيتين داخليتين • ويتم تركيب اللقطات الرئيسية على التوازى • وتخرج الممثلة **أ** من لقطتها الرئيسية • ثم تدخل اللقطة الرئيسية ٢ (التى تضم الآن الشخصين معا ، شكل ٤٦٥) •

لقد نفذنا انكماش المجموعة ببساطة بمجرد أن تحرك شخص من منطقته الى منطقة الآخر • ويمكن للقطة الرئيسية ٢ أن تستمر من الآن لتضم الشخصين معا • كما يمكننا كحل بديل أن نقدم هنا لقطتين عكسيتين خارجيتين لتغطية الشخصين بالمونتاج المتوازى • واذا عكسنا الوصفة نحصل على انتشار المجموعة •

الحالة الثانية

يمكننا أن نستخدم حركة أفقية (بان) من آلة التصوير لنجمع بين الشخصين فى منطقة واحدة • واللقطتان الرئيسيتان ١ و ٢ اللتان تغطى



شكل ٤٦٦ حالة مماثلة للحالة السابقة ، والفرق الوحيد هو استخدام حركة بان عند تغيير المنطقة • ويصاحب هذا البان الممثلة المتحركة الى المنطقة الأخرى حيث ينتظرها زميلها •

كل منهما أحـد الشخصين على انفراد فى لقطة عكسـية ، يتم تركيبهما بالتوازى · وعندما تتحرك الممثلة **أ** فى اللقطة الرئيسـية ١ تتحرك آلة التصوير معها أفقيـا لتبين كيف تقترب هى من الممثل **ب** وتبقى معه · (شكل ٤٦٦) ·

وتصبح النتيجة مماثلة تماما للحالة ١ التى فحصناها توا ، ويتساوى تتابع اللقطات هنا مع نظيره المستخدم فى تلك الحالة ·

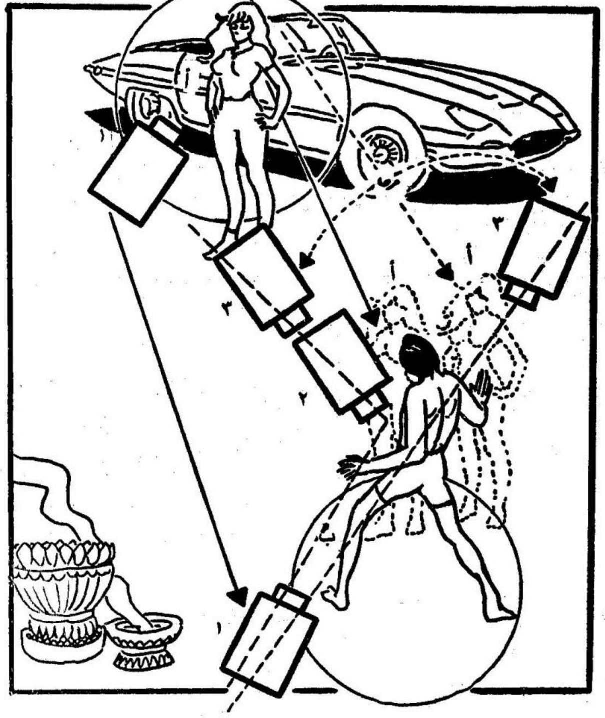
الحالة الثالثة

غالبا ما يمكننا فى حالة الشخصين اللذين يحتل كل منهما منطقة مختلفة ، أن نجمع بينهما بتحريك آلة التصوير حركة متابعة قصيرة ، مادام كل من الشخصين قد ظهر أولا على انفراد فى لقطة عكسية داخلية · ويتركب المشهد كما يلى :

اللقطة ١	لقطة قريبة للممثلة **أ** ·
اللقطة ٢	لقطة قريبة للممثل **ب** ·
تكملة اللقطة ١	لقطة قريبة للممثلة **أ**
تكملة اللقطة ٢	لقطة قريبة للممثل **ب** ·
تكملة اللقطة ١	تتقدم الممثلة **أ** تجاه آلة التصوير · تتراجع آلة التصوير الى الوراء مارة بجوار الممثل **ب** لتضمه الصورة من ظهره على أحد جانبى الشاشة ·
اللقطة ٣	لقطة عكسية خارجية لـ **ب** و **أ** ·
تكملة اللقطة ١	لقطة عكسية خارجية لـ **أ** و **ب** ·
تكملة اللقطة ٣	**ب** و **أ** معا ·
تكملة اللقطة ١	**ب** و **أ** فى لقطة ثنائية ·

الحل هنا يماثل الحل فى كل من الحالتين السابقتين ، حيث تغير نموذج التركيب من التغطية من الداخل الى التغطية من الخارج عندما نضم الشخصين فى منطقة واحدة · (شكل ٤٦٧) ·

ويقدم لنا الرسم المرفق بديلا ثانيا للجزء الأخير من المشهد · نجد فى المشهد الذى وصفناه توا أن الممثلة تتوقف أمام الممثل ، بحيث تكون الفتاة الى يسار الشاشة والرجل الى اليمين ، كما نراهما من الوضـع الأخير لآلة التصوير فى تكملة اللقطة ١ · والبديل هو أن نجعلها تتحرك الى الجانب الآخر منه ، بحيث نراه من الوضع الأخير لآلة التصوير فى تكملة اللقطة ١ على يسار الشاشة ، وظهره موجه الينا ، وهى تواجهنا فى القطاع الأيمن من الشاشة · ويصبح موقع اللقطة ٣ الآن على الجانب الآخر من خط الحركة ، ليقدم لنا لقطة عكسية خارجية نقبلها تماما · ويتحول خط الاهتمام الذى يتدفق فى يسر بين الشـخصين فى بداية



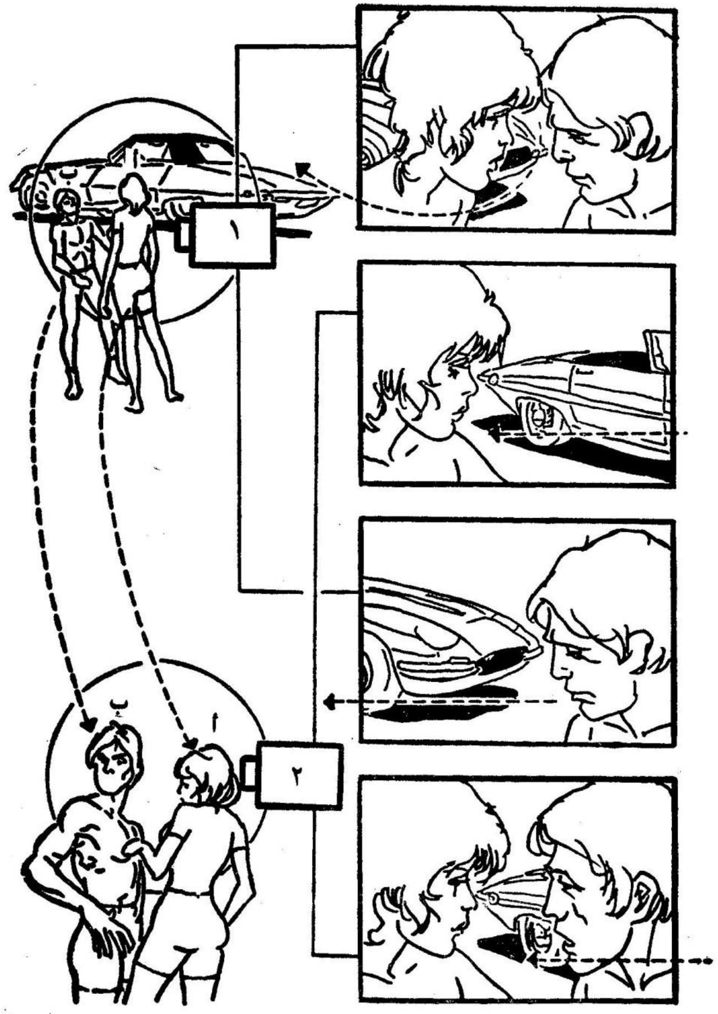
شكل ٤٦٧ لقطة متابعة تصاحب الممثلة المتحركة عندما تنتقل من منطقة الى أخرى حيث ينتظرها الممثل الآخر ·

المشهد ، الى اتجاه جديد عند نهاية حركة متابعة آلة التصوير لكى تجمع بين الشخصين فى منطقة واحدة ·

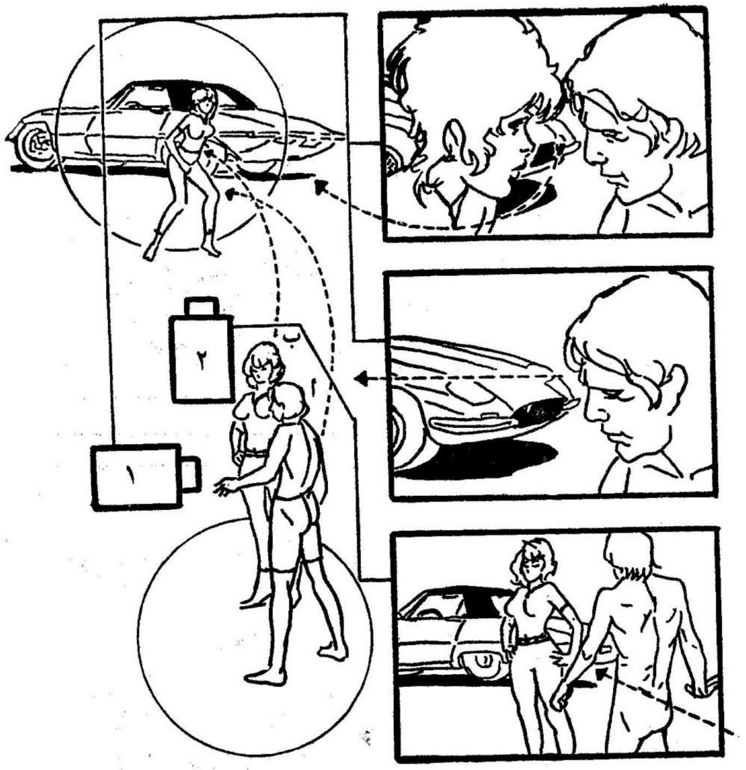
الحالة الرابعة

عندما يتحرك ممثلان من منطقة الى أخرى يكون من الأفضل أن [illegible] أحدهما أولا عن أن يتحركا معا · (شكل ٤٦٨) ·

اللقطة ١	**أ** و **ب** يتحدثان معا · تخرج **أ** من اليسار [illegible] **ب** وحده ·
اللقطة ٢	تدخـــل **أ** من اليمين [illegible] **ب** [illegible] الشاشة) ·



شكل ٤٦٨ يتحرك الممثلان على التوالى من المنطقة الأولى الى الثانية ٠ والتغطية من لقطتين ماستر يتم تركيبهما على التوازي ٠



شكل ٤٦٩ نستخدم هنا وضعى تصوير على زاوية قائمة لتغطية تغيير المنطقة عندما ينتقل اليها الممثلان على انفراد ٠

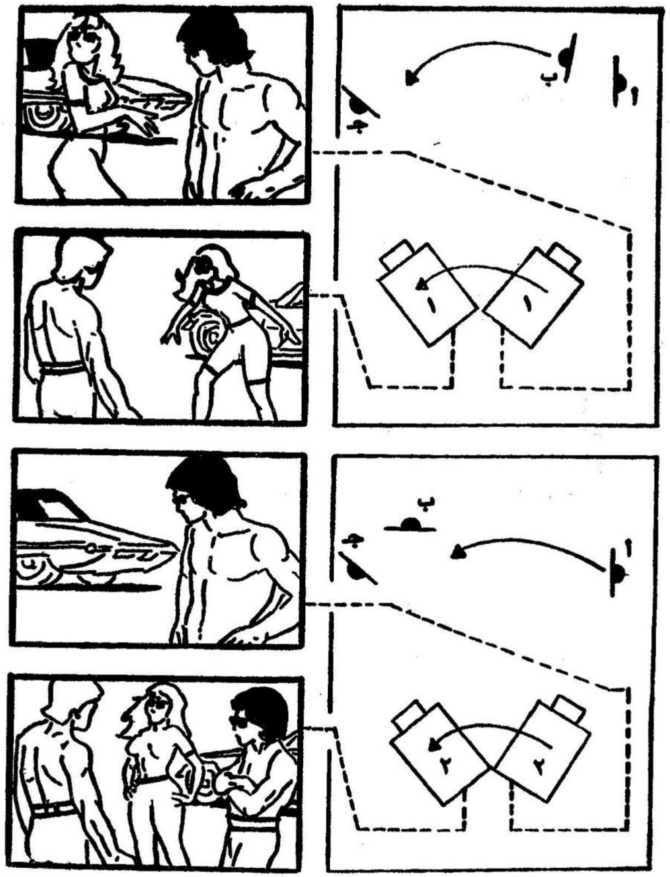
تكملة اللقطة ١ **ب** وحده ، يلقى جملة من الحوار أو جملتين ثم يخرج من يسار الصورة ٠

تكملة اللقطة ٢ **ب** يدخل من يمين الصورة لينضم الى **أ** ٠

نرى فى هذا المثال كلا من الشخصين من جانبه فى كلتا المنطقتين ٠ أما اذا وضعنا آلتى تصوير بينهما زاوية قائمة فستقدمان لنا تنويعا فى الصورة بنفس الوصفة (شكل ٤٦٩) ٠

اللقطة ١ **ب** و **أ** يتحدثان ٠ الممثلة **ب** تخرج من يسار الشاشة تاركة الممثل **أ** وحده فى منتصف الشاشة ٠ ثم يخرج **أ** من اليسار ٠

اللقطة ٢ **ب** تواجه آلة التصوير وفي القطاع الأيسر من الشاشة ٠



شكل ٤٧٠ ينتقل ممثلان من منطقة الى أخرى تغطيهما حركتا تصوير أفقية بان • وتتم كلتا اللقطتين البان من نفس وضع التصوير ، الأولى تغطى ممثلا واحدا وتغطى الثانية ممثلا آخر أثناء انتقال كل منهما الى المنطقة الجديدة حيث ينتظرهما هناك ممثل ثالث •

يدخل الممثل **أ** من اليمين ويتوقف عند هذا الجانب ، وظهره موجه الينا •

هذا تبسيط للمعالجة التى ذكرناها فى الحالة السابقة •

الحالة الخامسة

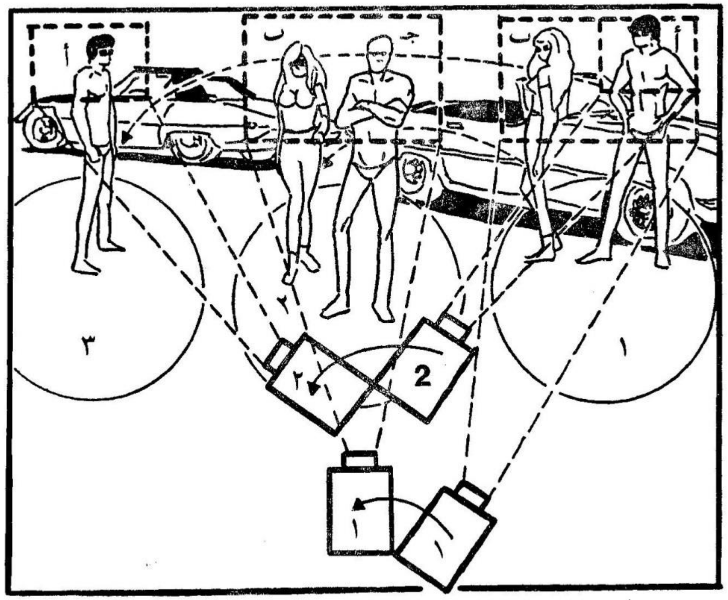
يمكننا أن نستخدم حركتين أفقيتين (بان) متعاقبتين من نفس وضع آلة التصوير ، لنقدم شخصين يتحركان من منطقة الى أخرى ، أحدهما بعد الآخر • (شكل ٤٧٠) •

اللقطة ١ الممثلة **ب** والممثل **أ** فى لقطة متوسطة • وعندما تتحرك **ب** الى اليسار تتحرك معها آلة التصوير أفقيا (بان) فى نفس الاتجاه حتى تنضم الى الممثل **جـ** •

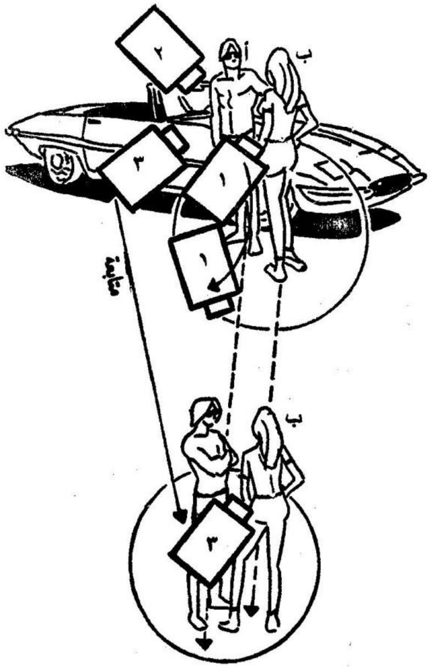
اللقطة ٢ الممثل **أ** مازال فى وضعه الأول ونراه فى لقطة متوسطة ، يسير الى اليسار • تتحرك معه آلة التصوير أفقيا فى نفس الاتجاه حتى ينضم الى الممثل **جـ** والممثلة **ب** •

المثلون الثلاثة الآن فى المنطقة الثانية ، ويمكننا تغطيتهم وفق مبدا المثلث للتركيز على المجموعة ككل أو على كل فرد منها على انفراد • ويمكن للحركة الأفقية الثانية أن تستمر الى ما هو أبعد من **ب** و **جـ** ، متابعه الممثل **أ** الى منطقة ثالثة جديدة • (شكل ٤٧١) •

واذا كانت لقطات الحركة الأفقية (بان) لمتابعة الممثلين لقطات طويلة ، يمكننا أن نستخدم أشياء أو مكملات ثابتة فى المستوى الأمامى لاضافة الاحساس بالعمق أثناء الحركة الأفقية • كما يمكن أن تتم اللقطة الثانية من وضع أقرب من نفس الأشخاص ولها نفس المحور المرئى ، كما فى وضع التصوير السابق •



شكل ٤٧١ لقطة تصوير بان تشتركان فى المحور المرئى ، وتغطيان الشخصين المتحركين على انفراد وهما ينتقلان من منطقة الى أخرى •



شكل ٤٧٢ تجتمع حركة المتابعة مع حركة البان فى هذا المثال للحصول على تغيير المنطقة للشخصين وهما يتحركان أحدهما تلو الآخر ، مع وجود فترة توقف بين الحركتين .

الحالة السادسة

يمكننا أن نؤخر حركة تغيير الممثل الثانى لمنطقته بأن نقدم التفاعل بين اللقطات الرئيسية عندما نقطع بينها على التوازى . (شكل ٤٧٢) . ويتم تركيب المشهد على النحو التالى :

اللقطة ١ لقطة قريبة للممثل **أ** والممثلة **ب** .
اللقطة ٢ لقطة قريبة عكسية لهما معا .
تكملة اللقطة ١ كما هى .
تكملة اللقطة ٢ كما هى .
تكملة اللقطة ١ تتحرك الممثلة **ب** بعد لحظة الى اليمين . وتتحرك آلة التصوير أفقيا معهـا لتصبح هى وحدهـا فى اللقطة القريبة .
اللقطة ٣ لقطة قريبة للممثل **أ** .

تكملة اللقطة ١ لقطة قريبة للممثلة **ب** .
تكملة اللقطة ٣ لقطة قريبة للممثل **أ** . يسير نحونا . وتتراجع آلة التصوير الى الوراء مع تقدمه حتى نرى الممثلة **ب** من ظهرها على أحد جوانب الشاشة . يتوقف **أ** ليواجهها .

ويبدو هذا التأخير لتغيير المنطقة أقل افتعالا ، ويمكننا تقديمه عندما يتطلب الموقف أن ننقل الممثلين من منطقة الى أخرى بسلاسة .

وهناك بطبيعة الحال المزيد من الحلول لمشاكل تغيير المنطقة فى الحالات التى تضم اثنين من الممثلين أو ثلاثة أو أربعة . وهناك عدد من المبادىء والأمثلة التى قدمناها من قبل ابتداء من صفحة ٥٢٢ .

۲۷
الجمع بين التقنيـات

سرعان ما يكتشف الذين يصنعون الأفلام الروائية أن الجزء الأكبر من عملهم ينصب على مشـــاهد الحـــوار · ان الحوار يقدم المعلومات للمتفرجين ، ويحدد سلوك الشخصيات ، ويمنح الترويح المسلى ، ويسهم فى تطوير الدراما وتوصيل الأحاسيس والمشاعر ·· الخ ·

كما يواجه صانعو الأفلام التسجيلية غالبا مشاهد تتطلب تقديم حوار (ليصاحب عرضا مرئيا فقط أو ليتزامن مع حركات الشفاه) ، ليضيفوا احدى نقاط القصة فى الفكرة العامة بطريقة أقوى تأثيرا ·

وعند حصر الوسائل السينمائية لتناول مشاهد الحوار يجب أن نضم اليها الجمع بين تقنيات التركيب العادى والتركيب داخل آلة التصوير · وهذا الجمع يوسع مجال الموارد المتاحة لتوفير الحلول التى يمكن تطبيقها فى الحالات البالغة الصعوبة · ولكن المهم هو المفهوم من وراء هذه الحلول ، حيث ان عددها لا حصر له بطبيعة الحال ·

● التركيب لقطة وراء لقطة

فى هذا النوع من التناول يتم تصوير المشهد فى عدة لقطات ، بعضها يمتد طويلا وبعضها قصير ، حسب ما تمليه الضرورة · وقد تكون اللقطات الممتدة ثابتة أو « تم تركيبها داخل آلة التصوير » ·

وهناك بعض الصعوبة فى تخطيط مشاهد الحوار ، لأن هناك طريقة واحدة فقط لتركيب هذا النوع من المشاهد ·· هناك لقطة لكل جملة أو لكل عدد من الجمل ينطقها الممثلون ·

ان مشاهد الحركة البحتة التى يتحرك فيها الممثلون دون أى حوار هى الأكثر سهولة فى التركيب بطريقة اللقطة وراء اللقطة · ان مخزن القواعد السينمائية التى ترتبط بالقطع أثناء الحركة ، ومبدأ المثلث لانتشار آلة التصوير حول الممثلين ، والفعل ورد الفعل ، وما الى ذلك ، تنطبق كلها مع هذا التناول لتركيب الفيلم · ويعد المخرج السينمائى الفرنسى **سيرج بورجينيون** أستاذا فى استخدام هذه التقنية وأحد القلائل الذين طبقوا باستمرار تركيب « اللقطة وراء اللقطة » على أفلام بأكملها · وتقدم

أفلامه «**أيام الأحد وسيبيل**» (١٩٦٢) و « **المكافأة** » (١٩٦٥) و « **١٥ يوما فى سبتمبر** » (١٩٦٧) نماذج بارعة للنتائج التى يمكن الوصول اليها باستخدام هذه التقنية · لقد استخدم كل لقطة مرة واحدة فقط (باستثناء مرة أو مرتين فى كل فيلم ، حيث اضطر الى تقسيم لقطة ما الى نصفين ليضع بينهما لقطة مندرجة أو لقطة مقتطعة) · وهذا التناول لصناعة الأفلام يستلزم معرفة راسخة بتقنيات السينما · حيث أن تراكم الأخطاء أثناء التصوير يقلل فرصة أى تصحيح عند تجميع المشاهد على الموفيولا ·

ويكاد يستخدم كل صانعى الأفلام هذه التقنية فى بعض الأجزاء من أفلامهم الروائية الطويلة ، وخاصة فى المشاهد التى تقدم حركة خالصة · أما مخرجو الأفلام التسجيلية فانهم يلجأون دائما الى هذه التقنية ·

الحالة الأولى

اليكم جزءا قصيرا من مشهد يعطينا فكرة عن كيف تبدو هذه التقنية عند تطبيقها على مشهد يتضمن حوارا ·

اللقطة ٣٠٨ لقطة متوسطة لفتى وفتاة يجلسان وسط الحشائش الطويلة بالقرب من جذع شجرة · تتقدم آلة التصوير منهما ببطء ثم تتوقف تدريجيا ·
هو : « كل شىء بديع هنا بعيدا عن القرية · وهذا يجعلنى أشعر بالحيوية ، وبأننى فى قمة السعادة » ·
ويميل الفتى الى الوراء ليستلقى على الأرض · قطع أثناء الحركة ·

اللقطة ٣٠٩ لقطة جانبية للاثنين · الفتى فى المستوى الأمامى يكمل حركته للاستلقاء واضعا يديه تحت رأسه · والفتاة من ورائه تستدير ناحيته وتضحك ·
هى : « انك تتصرف كصبى صغير ، يا بيلى » ·
ويبتسم ثم ينهض · تتحرك آلة التصوير أفقيا معه الى اليمين قليلا ، لتصورهما معا جالسين جنبا الى جنب على الحشائش ، من جانبهما (بروفيل) ينظران الى اليمين ·
هو : « يلزم هذا أحيانا · انه مفيد للجسم » ·
ويبدأ يدير وجهه ناحية الفتاة · قطع أثناء الحركة ·

اللقطة ٣١٠ نراهما من الخلف · ما زال يستدير نحوها · ويرفع يده اليمنى ليمسك ذقنها برقة ·
هو : « هذه العيون الجميلة البريئة المتسعة ·· » ·
ويجذب وجهها نحوه ليقبل شفتيها · قطع أثناء هذه الحركة ·

اللقطة ٣١١ لقطة قريبة عكسية لكليهما • رأس الفتى فى ظل الشجرة ، الا أن ملامحه محددة أمام وجه الفتاة المضاء جيدا • وتحنى رأسها الى الأمام لتقابله • يشتركان فى القبلة • وتنتقل آلة التصوير تدريجيا الى اليمين من وراء رأسيهما مع حركة أفقية (بان) الى اليسار لتصور الجانب الآخر من وجهيهما ، بينما فروع الشجرة التى تحركها الرياح تلقى ظلالا متحركة على هذين الوجهين • وينتهيان من القبلة وتسحب الفتاة رأسها الى الوراء لتنظر الى الفتى وتعلو وجهها الابتسامة • ويحدقان فى أحدهما الآخر • وفجأة يصهل حصان على مقربة ، ليوقف سحر اللحظة • ويستدير الاثنان لينظرا خارج الشاشة •

اللقطة ٣١٢ لقطة عكسية • الفتى والفتاة فى المستوى الأمامى ، وظهراهما نحونا ، نراهما فى لقطة متوسطة • ووراءهما فى المستوى الخلفى ، نرى رجلا على صهوة جواده يرقبهما فى صمت •

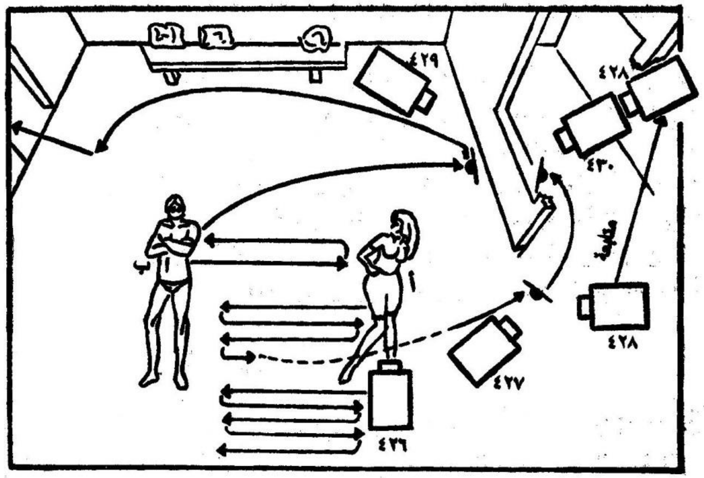
اللقطة ٣١٣ لقطة قريبة للفارس • نفس المحور المرئى للقطة السابقة • يبتسم ابتسامة عريضة •
الفارس : « هل قاطعت شيئا ؟ » •

كل لقطة فى هذا المثال تغطى جزءا من المشهد • ولم يستخدم أى وضع للتصوير مرتين • ولم يتم تقطيع أية لقطة لكى يتم تركيبها على التوازى مع لقطة أخرى • والمثال فى حد ذاته صغير وبسيط •

الحالة الثانية

ويمكننا أن نستخدم اللقطات التى تم تركيبها أثناء التصوير بما يتفق مع نفس المبادىء • اذ يمكننا أن نضم سلسلة من اللقطات المتوسطة الطول (تصل كل منها الى حوالى دقيقتين) الواحدة منها وراء الأخرى لكى نغطى المشهد كله ، أو جزءا منه • والمثال التالى يعتمد على هذا التناول • ويوضح شكل ٤٧٣ المسقط الأفقى للأرضية فى هذا المشهد •

اللقطة ٤٢٦ تنتقل آلة التصوير من اليمين الى اليسار لتتابع الممثلة **أ** التى تنضم الى الممثل **ب** ، ولتجمع بينهما فى لقطة قريبة فى المنطقة الثانية • وبعد فترة من الحوار تسير الممثلة **أ** الى اليمين وتنتقل آلة التصوير معها • وعندما تصل **أ** الى المنطقة الأولى مرة ثانية تتوقف وتستدير الى اليسار لتواصل الحوار • ثم تتحرك ثانية الى اليسار الى المنطقة الثانية •



شكل ٤٧٣ مسقط أفقى لمشهد يتم تغطيته بتركيب لقطة وراء لقطة • كل لقطة تستخدم مرة واحدة ، وان كان البعض يستخدمون مبدأ التركيب داخل آلة التصوير الذى يضيف للمشهد تنويعا فى الصورة •

وتنتقل آلة التصوير لتتابعها وتتوقف بحيث تظهر الممثلة **أ** والممثل **ب** فى لقطة قريبة من جانبهما • ويتبادل الاثنان بعض الكلمات القاسية • ويعبر **ب** الى اليمين ، تتبعه آلة التصوير وتصل الى المنطقة الأولى حيث يتوقف الآن • وبعد لحظات يعود الممثل **ب** الى المنطقة الثانية ويضم تكوين الصورة الممثلين **أ** و **ب** فى لقطة قريبة • ويلقى بآخر اهاناته القاسية • فتعبر الممثلة **أ** الى اليمين لتخرج من اللقطة • ويبقى **ب** وحده ، ورأسه منكسة الى أسفل •

اللقطة ٤٢٧ تدخل الممثلة **أ** اللقطة من اليسار • وتسير مبتعدة عن آلة التصوير وتتوقف وظهرها تجاهنا • فى لقطة متوسطة • ثم تستدير الى اليسار لتقول جملة مريرة ثم تدير رأسها بعيدا عنا مرة أخرى • قطع أثناء الحركة •

اللقطة ٤٢٨ لقطة عكسية متوسطة • الممثل **ب** الى يسار الشاشة فى المستوى الخلفى وظهره موجه نحونا • الممثلة **أ** فى المستوى الأمامى ، تسير الى اليمين متجهة الى غرفة أخرى • وتنتقل آلة التصوير معها • ويتوقف **ب** بقرب المدخل على الجانب الأيسر من الشاشة • الممثل **ب** من جانبه (بروفيل) فى

المستوى الخلفى ، يستدير تجاه آلة التصوير ويقترب من الممثلة أ ٠

اللقطة ٤٢٩ عكسية ٠ الممثلة أ الى اليسار فى الغرفة الثانية ٠ يدخل ب من اليمين ويتوقف وظهره تجاه آلة التصوير ٠ يتكلم ٠

اللقطة ٤٣٠ عكسية ٠ لقطة قريبة ل أ و ب ٠ وضع التصوير هنا متقدم على نفس المحور المرئى للقطة ٤٢٨ ٠ ينهى الممثل أ كلامه ٠ تتصرف الممثلة أ بأن تدير له ظهرها وتواجه آلة التصوير ٠ وترد عليه بكلمات مريرة ٠ يستدير الممثل ب ويسير الى المستوى الخلفى ليخرج من باب هناك ٠ تبقى الممثلة أ وحدها على الشاشة ٠

اختفاء تدريجى ٠

لقد استبعدنا الحوار من وصف اللقطات ، لكى نجعل المثال أوضح بيانيا ، ولنركز على الحركة الجسدية فى حد ذاتها ٠ وبذا يمكننا أن نلحظ بوضوح كيف ربطنا كل لقطة « تم تركيبها أثناء التصوير » باللقطة التى تسبقها لتتابع الحركة ٠ وتعتمد التقنية المستخدمة هنا على مبدأ تركيب « اللقطة وراء اللقطة » كما وصفناها من قبل ٠

الحالة الثالثة

من الأسهل تركيب لقطات منفردة لحركة متوازية ، عن اللقطات التى ترتبط بحركة متصلة ، كما كان الحال فى المثالين السابقين ٠ ففى التركيب المتوازى يمكننا التحكم فى توقيت المشهد حسب الطلب ، وذلك بتقصير اللقطات من أطرافها ، أو باستخدام اعادات لها أكثر طولا ٠ وباستخدام تركيب « اللقطة وراء اللقطة » المستمر ، يقل تحكم صانع الفيلم فى تقديم أى تعديلات ، ما دامت لقطاته قد تم تصويرها وطبعها ٠ ويمكنه باستخدام اللقطات المندرجة أو اللقطات المقتطعة أن يحذف أجزاء من اللقطات الرئيسية (ماستر) ٠ ولكنها تصبح عملية تصليح مشحونة بالصعوبات ٠

ونجد من جهة أخرى أن تركيب اللقطة وراء اللقطة ، الذى يتم خلاله القاء جملتين أو أكثر من الراوى ، على التوازى ، أمر أكثر سهولة من حيث التجميع أو التغيير أو الحذف ٠ واليكم مثالا لحدث يرتبط بالاحتمال الأخير ٠ والجزء المقدم هنا هو نهاية مشهد معركة :

اللقطة ٤٥٦ لقطة بعيدة ٠ فتاة تقف فى الطريق بالقرب من جرف صخرى ٠ وهى تراقب الشرير (فى المستوى الأمامى) وهو يلقى بالبطل أرضا ٠ ويسقط الاثنان ٠ وينهض الشرير ويجرى ناحية اليسار الى خارج الشاشة ٠ ثم ينهض البطل ويجرى الى اليسار وراء الشرير ٠ وتتحرك آلة التصوير

أفقيا الى اليسار لتتابع البطل وتستبعد الفتاة من اللقطة ٠ ونرى الشرير مرة أخرى يجرى الى حافة الصخور ٠ ويلحق به البطل ويشتبك معه ٠

اللقطة ٤٥٧ لقطة قريبة للفتاة وهى تنظر الى اليسار الى خارج الشاشة ٠

اللقطة ٤٥٨ لقطة بعيدة ٠ البطل والشرير يتعاركان ٠ يسقط البطل اثر ضربة قوية من الشرير ٠ ويمد الشرير يده ليلتقط احدى الصخور ٠

اللقطة ٤٥٩ لقطة متوسطة ٠ تتقدم الفتاة وتلتقط المسدس من الطريق ٠ وتتحرك آلة التصوير الى أسفل والى أعلى مع هذه الحركة ٠

اللقطة ٤٦٠ لقطة بعيدة ٠ سيارة يقودها صديق البطل تسرع نحونا على الطريق ٠

اللقطة ٤٦١ لقطة بعيدة ٠ الشرير يرفع الصخرة عاليا فوق رأسه ويتقدم نحو البطل ٠

اللقطة ٤٦٢ لقطة قريبة ٠ الفتاة تطلق المسدس فى مواجهة آلة التصوير ، مصوبة ناحية اليسار خارج الشاشة ٠

اللقطة ٤٦٣ لقطة كاملة ٠ البطل على الأرض يستعيد وعيه ببطء ٠ الشرير رافعا الصخرة عاليا فوق رأسه يصاب بالطلقة ويسقط الى الوراء خارج اللقطة ٠

اللقطة ٤٦٤ لقطة بعيدة من فوق جرف الصخور ٠ جسم الشرير وهو يسقط فى البحر بطرطشة مسموعة ٠

اللقطة ٤٦٥ ينهض البطل الى داخل الشاشة ، حيث نراه من أسفل فى لقطة متوسطة ٠ ينظر الى أسفل ٠

اللقطة ٤٦٦ لقطة كاملة ٠ يخرج صديق البطل من سيارته ويجرى على الطريق الى اليمين ٠ تتحرك آلة التصوير معه أفقيا الى ذلك الجانب ٠

اللقطة ٤٦٧ لقطة قريبة للبطل ٠

اللقطة ٤٦٨ لقطة قريبة للفتاة ٠ تخفض المسدس الى خارج الشاشة ، ثم تتقدم تجاه آلة التصوير ، حتى تخرج من يسار اللقطة ٠

اللقطة ٤٦٩ لقطة كاملة ٠ يسير البطل الى اليمين تجاه الطريق ٠ تتحرك آلة التصوير أفقيا معه ٠

اللقطة ٤٧٠ يتقدم الصديق على الطريق ثم يتوقف ٠ تدخل الفتاة من يمين الشاشة ، والبطل من اليسار ٠ ونرى كليهما من ظهره ٠ وفجأة يستدير الجميع نحو آلة التصوير وينظروا الى الركن الأيمن العلوى عندما يسمعون انفجارا خارج الشاشة ٠

اللقطة ٤٧١ لقطة بعيدة • الأتوبيس الوحيـــد الموجود على قمة التل ينفجر بشدة •

ان كل لقطة فى هذا المشهد تصور جزءا مختلفا من الحدث • هناك ثلاثة خطوط رئيسية للحركة تتناوب أمامنا على الشاشة • وحيث ان كل حركة منها مستقلة مرئيا عن الأخريين ، فمن الممكن التحكم فى استمرار اللقطات حسب الامتداد المطلوب • وهذا عنصر مهم يسمح لصانع الفيلم أن يزيد من ايقاعه أو أن يخففه •

الحالة الرابعة

تستخدم اللقطات المنفردة ، فى حالات كثيرة ، لكى تقدم الى المتفرجين حقيقة واحدة فى تلك المرة • كل لقطة منها لها قيمة الجملة أو البيان القصير • وقد ترتبط هذه اللقطات أحيانا عن طريق المزج ، لكى تعبر عن مرور الوقت • ونقدم اليـكم هنا مثالا مأخـوذا من فيـلم **ديلمر ديفز** « **راعى البقر** » (١٩٥٨) •

مزج

لقطة بعيدة لمنطقة مفتوحة • ترتفع الشمس ببطء عند الأفق •

مزج

لقطة قريبة لوعاء القهوة فوق نار المعسكر • يد تدخل الصورة وترفع غطاء الوعاء • نرى الماء وهو يغلى داخل الوعاء •

مزج

لقطة كاملة • يستيقظ رعاة البقر على صوت قرع على طاسة للقلى (خارج الشاشة) • ينهض أحد الرجال بالقرب من العربة ثم يسير الى اليسار • تتحرك آلة التصـــوير أفقيا معه ، ليظهر الآخرون ثم تتوقف عند وجه **جاك ليمون** النائم فى المستوى الأمامى •

مزج

لقطة قريبة لشبكة من أسياخ حديدية متعامدة على نار المعسكر ، وهى مزدحمة بشرائح من اللحم البقرى لشوائها ببطء • تدخل يد فى الصورة ، وهى ممسكة بشوكة لتلتقط شريحة من اللحم • وتتحرك آلة التصـوير أفقيا (بان) ونرى راعيا للبقر يوزع الشرائح على زملائه •

مزج

لقطة قريبة لنار المعسكر • شخص ما يصب محتويات وعاء القهوة على جذوة النار ليطفئها •

مزج

قافلة العربات تمر أمام آلة التصوير من اليسار الى اليمين فى لقطة كاملة • لقطة بعيدة • نرى على يسار المستوى الخلفى قافلة رعاة البقر قادمة

نحونا • تدخل مجموعة من الهنود المسالمين ممتطين خيولهم من يمين اللقطة ويواصلون ركوبهم الى المستوى الخلفى •

ويعبر رعاة البقر مارين الى جانب الهنود الحمر أمام آلة التصوير •

وتتحرك آلة التصوير الى اليمين أفقيا مع جاك ليمون (الشخص المستجد فى هذا المجال) الذى ينظر الى الهنود •

مزج

تسير قافلة العربات فى مسـار متكاسل على شـكل حرف Z **أمام آلة التصوير** • ونرى فى مقدمة الصف **جلين فورد** مع رئيس العمال المكسيكى على ظهرى جواديهما • ويأتى جاك ليمون وراءهما ، وهو نصف نائم فوق السرج •

مزج

عند الغروب • جلين فورد على رأس القافلة يوقف حصانه ويرفع يده ليشير للآخرين بالتوقف •

مزج

حول نار المعسكر ليلا ، يبدأ مشهد جديد يغطى أحداث يوم آخر فى مسيرة القافلة • وكل لقطة فيه تعادل جملة مكتوبة •

ولا يحتاج هذا المشهد لأى حوار ، اذ يعتمد على الصور لكى يعبر عن أفكاره •

● دمج التقنيات

يلزمنا الى جانب التركيب المتوازى للقطات الرئيســية (ماستر) وتركيب المشهد « داخل آلة التصوير » ، أن نضيف وسيلة جديدة تعتمد على الجمع بين هاتين الوسيلتين • والجمع الرئيسى الذى يمكننا أن نحصل عليه هو :

١ ـ ســلسلة من اللقطات المتتالية التى تم تركيبها داخل آلة التصوير ، تتبعها لقطتان رئيسيتان (أو أكثر) تم تركيبهما على التوازى •

٢ ـ لقطتان (أو أكثر) تم تركيبهما داخل آلة التصوير ، تتقاطعان على التوازى •

الحالة الخامسة

يمكننا تطبيق هذه التقنيات بطريقة تكرارية • ونظرا لتوفر تنويعين محتملين فقط ، فان طريقة العرض قد تكون متكررة فى طبيعتها ، ملتزمة بنموذج للتناوب • ومع هذا فهى تمنح مجالا واسعا من التنويع حيث ان كل تقنية لها ، فى حد ذاتها ، ذخيرة هائلة من التجميعات يمكنها أن تخفى

طبيعة النموذج العام الذى يسير عليه التركيب · اليكم مثالا عمليا يعطينا فكرة عما يبدو عليه مثل هذا الجمع بين التقنيات · (شكل ٤٧٤) ·

الوضع ١ يدخل **أ** من الباب الموجود على اليسار ويسير الى وضعه أ٢ · تتحرك آلة التصوير أفقيا معه · نرى الممثلة **ب** فى أقصى اليمين جالسة · يقوم **أ** باطفاء شمعة ثم يسير الى وضعه أ٣ ، حيث نراه الآن فى التكوين الذى يضم **ب** أ٣ · ثم تنهض **ب** وتقترب من آلة التصوير · وتتوقف فى المستوى الأمامى ، لنراها فى تكوين **ب**٢ أ٣ · وبعد لحظات ، بعد تبادل بعض جمل من الحوار ، يتقدم **أ** الى وضعه أ٤ لنراه فى التكوين الجديد **ب**٢ أ٤ على الشاشة · نرى كلا من الممثلين من جانبه (بروفيل) فى مواجهة أحدهما الآخر ، فى لقطة متوسطة ·

الوضع ٢ لقطة قريبة خارجية ل **ب** و **أ** ، ولصالح **أ** · يتم تبادل جزء آخر من الحوار ·

الوضع ٣ لقطة قريبة عكسية خارجية ل **ب** و **أ** ، ولصالح **ب** · يستمر الحوار ·

من الوضع ٢ الممثلان فى لقطة قريبة ، تميز **أ** عن زميلته ·

من الوضع ٣ الممثلان فى لقطة قريبة ، تتميز **ب** بتركيز مرئى أكثر من زميلها ·

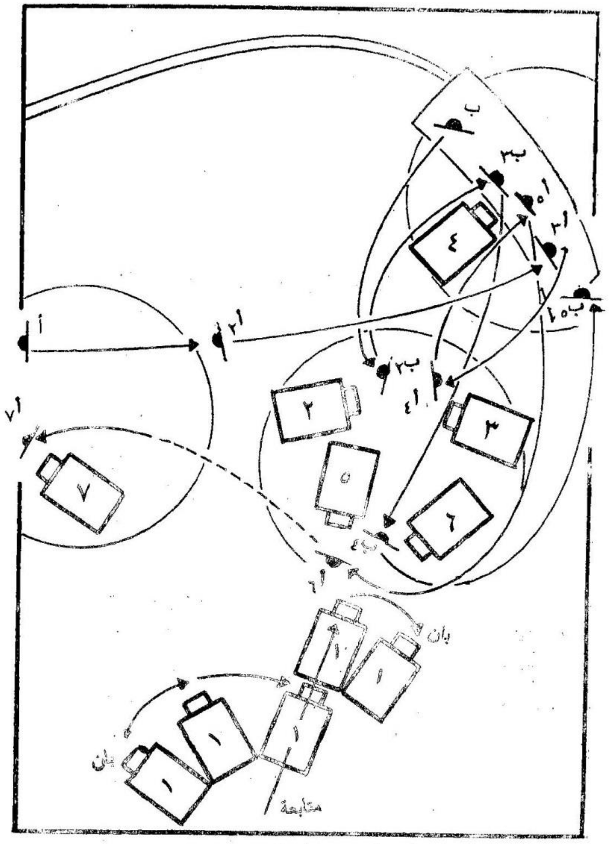
من الوضع ١ نرى **ب** و **أ** فى لقطة متوسطة مرة أخرى ، يواجهان بعضهما من الجانب · تكوين الصورة هنا يماثل التكوين عند نهاية الجزء الأول الذى استخدمناه من هذا الوضع · يتحرك **أ** الى المستوى الخلفى ثم يجلس · ويصبح التكوين حاليا **ب**٢ أ٥ · ثم تنضم **ب** الى **أ** فى المستوى الخلفى · وتجلس بجواره · ويصبح التكوين **ب**٣ أ٥ ·

الوضع ٤ لقطة مندرجة · لقطة قريبة ل **ب** والممثل **أ** جالس · هذه اللقطة تؤكد جملة حوار معينة تدور بينهما · لهذه اللقطة نفس المحور المرئى للقطة ١ ·

من الوضع ١ مرة أخرى يصبح التكوين على الشاشة **ب**٣ أ٥ · ينهض الممثل **أ** ويتقدم الى المستوى الأمامى مرة أخرى · تتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) معه الى اليسار · يتوقف ويستدير تجاه المستوى الخلفى ، ويصبح التكوين أ٥ **ب**٣ ·

الوضع ٥ لقطة مندرجة · لقطة قريبة للممثل **أ** ، نراه من زاوية تصوير عكسية داخلية · انه يستمع ·

من الوضع ١ نعود مرة أخرى الى التكوين أ٦ **ب**٣ · لقطة متوسطه · تنهض **ب** فى المستوى الخلفى وتسير الى الممثل **أ** (فى المستوى الأمامى) · وبينما تسير الممثلة تتقدم آلة التصوير الى الأمام نحو الممثلين لتصل الى لقطة قريبة لهما ، ليصبح التكوين أ٦ **ب**٤ · يتحدثان معا ·



شكل ٤٧٤ مسقط أفقى يوضح أوضاع التصوير المستخدمة لتغطية مشهد حوار · اللقطة ١ لقطة ماستر طويلة تغطى المشهد جميعه · وتتقاطع معها اللقطات الأخرى كلقطة مندرجة أو فى تركيب على التوازى مع اللقطة الماستر الرئيسية · وعلى هذا فهناك عدة تقنيات للتركيب مندمجة لتغطية هذا المشهد ·

الوضع ٦ لقطة قريبة عكسية خارجية ل أ٦ **ب**٤ • هذا التكوين لصالح الممثل **ا** •

من الوضع ١ لقطة قريبة ل أ٦ **ب**٤ • التكوين هنا لصالح الممثلة **ب** •

من الوضع ٦ لقطة عكسية خارجية ل **أ** و **ب** ، لصالح **أ** •

من الوضع ١ لقطة قريبة ل **أ** و **ب** • يخرج **أ** من يسـار اللقطة • وتدير **ب** رأسها الى اليسار لتتابع حركته خارج الشاشة •

الوضع ٧ لقطة كاملة لباب فى المستوى الخلفى • فى بداية اللقطة يدخل الممثل **أ** من اليمين ويسير تجاه الباب ، ويتوقف هناك وينظر وراءه • ويتكلم •

من الوضع ١ لقطة قريبة للممثلة **ب** من الجانب تنظر جهة اليسار • تستمع فى صمت •

من الوضع ٧ الممثل **أ** فى لقطة كاملة قريبا من الباب ، يفتحه ويخرج منه •

من الوضع ١ لقطة قريبة للممثلة **ب** • تخفض رأسها • وتدير ظهرها ناحية آلة التصوير وتسير الى المستوى الخلفى • تتحرك آلة التصوير أفقيا معها الى اليمين • ثم تجلس **ب** على الكنبة وهى قلقة •

ان المشهد الذى وصفناه توا ، بالرغم من أنه يبدو معقدا عند البداية ، مركب بطريقة سهلة ، كما سيتضح من التحليل التالى • لقد بنى المشهد على العناصر الآتية :

اللقطة ١ **لقطة رئيسية (ماستر) طويلة تغطى المشهد من أوله الى آخره** • انهـا تستخدم تقنية التركيب داخل الصـورة السينمائية (أى التركيب داخل آلة التصوير) ، وذلك بتحريك آلة التصوير أفقيا ورأسيا وهى فى مكانها وبنقلها من مكانها أيضـا أثناء اللقطة ، وأثناء حركة الممثلين بين المناطق الثلاث فى المنظر • وتتقاطع مع هذه اللقطة اللقطات التالية ، المصممة لتغطية وجهات نظر تختلف عن تلك التى تضمها اللقطة الرئيسية ١ ، ولتحل محل أجزاء من اللقطة الرئيسية نفسها •

اللقطة ٢ و ٣ لقطتان عكسيتان خارجيتان • واللقطة ١ هى رأس المثلث فى هذا التشكيل المثلثى لأوضاع التصـوير • واللقطتان ٢ و ٣ هما طرفا القاعدة فى هذا التشكيل •

اللقطة ٤ هذه لقطة مندمجة تدعم جزءا من الحوار • انها تعطى لقطة قريبة من الشخصين لفترة محدودة ، وتقع على نفس المحور المرئى للقطة ١ فى تلك اللحظة من المشهد •

اللقطة ٥ لقطة رد فعل صـامتة ، تغطيها زاوية تصـوير عكسية داخلية ، تمنح المتفرجين فرصة لمشاهدة رد فعل الممثل **أ** الذى كان يعطينا ظهره وقتئذ فى اللقطة ١ •

اللقطة ٦ يتم تركيب هذه اللقطة بالتوازى مع اللقطة الرئيسية ١ ، لتدبر زاوية تصوير عكسية خارجية على الجانب الآخر من الشخصين الظاهرين فى المشهد •

اللقطة ٧ هذه اللقطة ، والتى سيتم تركيبها بالتوازى أيضا مع اللقطة الرئيسية ١ ، تختلف عن اللقطة ٦ التى تغطى الشخصين فى نفس المنطقة من المنظر ، لأنها تدبر تقابل لقطات المنطقة الأولى مع لقطات المنطقة الثانية فى الجزء الأخير من اللقطة الرئيسية ١ •

وهكذا يمكننا تقسيم المشهد الى أربعة أجزاء تسـتخدم تجميعات مختلفة من طرق التناول التى سبق شرحها :

١ ـ يمكننا أن نلاحـظ ، أننـا فى البداية استخدمنا اللقطة الرئيسية ١ وحدها بنظام تقنية التركيب داخل آلة التصوير • ونرى فيها الشخصين يستخدمان ثلاث مناطق داخل المنظر : احداها قريبة من آلة التصوير ، والأخريان تقعان على زاوية قائمة من المنطقة الأولى •

٢ ـ تم اعتراض اللقطة ١ عدة مرات للافساح للقطتين مركبتين على التوازى لدعم جزء من الحوار •

٣ ـ ويعود المشهد الى اللقطة ١ التى تعتمد على التركيب داخل آلة التصوير • وتستجد لقطتان مندمجتان ، احداهما ناطقة والأخرى رد فعل صامت ، لتغطية الجزء التالى من المشهد •

٤ ـ وفى الجزء الرابع من المشهد ، تتقاطع اللقطتان ٦ و ٧ على التوازى مع اللقطة الرئيسية نفسها • تقدم اللقطة ٦ وجهة نظر عكسية للشخصين الواقفين فى المنطقة الثانية • وعندما يصبح الشخصان فى منطقتين مختلفتين ، تقدم اللقطة ٧ وجهة نظر الممثل الذى يبقى فى المنطقة الثانية ، بحيث تسمح بالتركيب المتوازى بين المنطقتين •

ولقد تم استخدام ثلاث تقنيات فى هذه المشهد • أولا ، الجمع بين اللقطة الرئيسية (التى تعتمد على التركيب داخل آلة التصوير) ، وبين أوضاع تصوير ثابتة ، لكى تتقاطع على التوازى • ثانيا ، تركيب لقطتين مندمجتين داخـل اللقطة الرئيسية • ثالثا ، تركيب لقطتين رئيسيتين (تقل كل منهما عن اللقطة الرئيسية الأصلية) من وضعى تصوير ثابتين ، على التوازى مع اللقطة الرئيسية الأصلية •

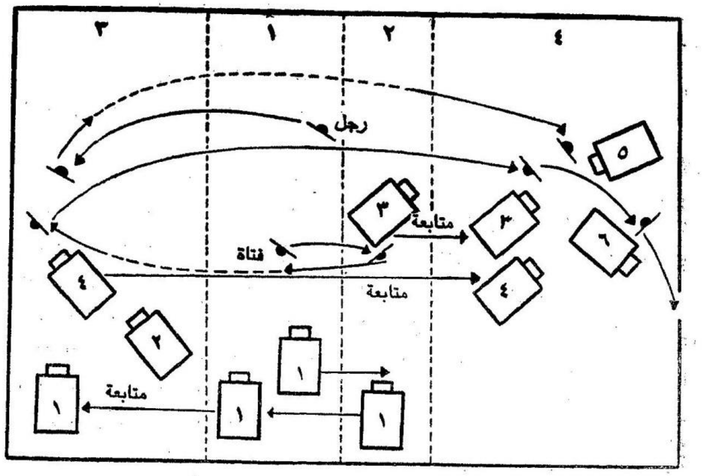
والتقنية الثانية التى ذكرناها هنا لها أهميتها • ان لقطات رد الفعل ، سواء أكانت صامتة أم مقرونة بصوت حى ، يجب أن تتقاطع عند الضرورة

مع اللقطة الرئيسية (التى تم تركيبها داخل آلة التصوير) ٠ انها مفيدة لأنها تعلق على الحدث أو على الممثل غير الظاهر فى هذه اللحظة داخل اللقطة الرئيسية ٠ ولهذه اللقطات لرد الفعل نوعان مميزان : اللقطة المقتطعة cut-away واللقطة المندرجة insert ٠ والنوع الأخير منها يدعم الحدث أو جملة حوار أو عنصرا ما أو شخصا موجودا فى اللقطة الرئيسية التى تتقاطع معها هذه اللقطات ٠

الحالة السادسة

يمكن للقطتين رئيسيتين تم تركيبهما داخل آلة التصوير أن تتقاطعا على التوازى ٠ وهذا التناول بسيط تماما ٠ بتقاطع **الجزء الأخير** من اللقطة الرئيسية الأولى مع **الجزء الأول** من اللقطة الرئيسية الثانية ٠ والمثال التالى يوضح مثل هذا الحدوث ٠ كما يوضح شكل ٤٧٥ مسقطا أفقيا للأرضية التى يتحرك عليها الممثلون أثناء هذا المشهد ٠

الوضع ١ لقطة قريبة لشخصين ٠ هى واقفة فى المستوى الأمامى وظهرهـــا نحونا ٠ وهو فى الخلف الى اليمين يواجه الفتاة ٠ ثم تسير الى اليمين ، وتنتقل آلة التصوير معها ٠ وتتوقف الفتـــاة فى المنطقة الثانية وتستدير لتواجه



شكل ٤٧٥ فى هذا المثال نجد أن لقطات التركيب داخل آلة التصوير تقاطع على التوازى ، مما يتطلب تقنية أكثر تعقيدا لتغطية مشاهد الحوار ٠

صديقها الموجود حاليا خارج الشاشة ٠ وتتوقف آلة التصوير لتبين الفتاة فى لقطة قريبة ٠ وبعد ذلك تعود الفتـــاة الى المنطقة الأولى الى اليســـار ٠ وتنتقل آلة التصوير معها مرة أخرى ، ثم تتوقف آلة التصـــوير لتواجه الرجل ، بينما تمر الفتاة أمامه لتخرج من يسار اللقطة ٠ وتثبت آلة التصوير فى لقطة قريبة للرجل وهو ينظر خارج الشاشة يسارا ٠

الوضع ٢ لقطة متوســطة قريبة للفتـــاة ٠ تستدير فى منتصف الشاشة لتواجهنا وهى تنظر الى خارج الشاشة يمينا ٠ وتثبت آلة التصوير عليها وهى تتحدث ٠

من الوضع ١ لقطة قريبة للرجل ٠ يسير الى اليسار الى المنطقة الثالثة ٠ وتنتقل آلة التصوير معه وتتوقف عندما ينضم الرجل الى الفتـــاة ، لتعطينـــا لقطة قريبة للفتاة والرجل ٠ ويتحدثان ثم يخرج الرجـــل من اليمين تاركا الفتـــاة وحدها على الشاشة ٠ وتبقى معها لحظة ٠

الوضع ٣ لقطة متوسطة قريبة للرجل وهو يسير الى درابزين فى المستوى الخلفى ٠ تنتقل آلة التصوير وراءه وتتوقف عن الحركة عندما يصل الى الدرابزين ويجلس عليه ٠

الوضع ٤ لقطة قريبة للفتاة ٠ تتكلم ٠

من الوضع ٣ لقطة متوسطة للرجل وهو جالس على الدرابزين ٠ ويرد على الفتاة ٠

من الوضع ٤ لقطة قريبة للفتاة ٠ تتكلم ٠

من الوضع ٣ لقطة متوسطة للرجل ، جالسا ٠ يتكلم ٠

من الوضع ٤ لقطة قريبة للفتاة ٠ تتكلم ثم تسير الى اليمين الى المنطقة الرابعة حيث يوجد الرجل الآن ٠ تتحرك آلة التصوير أفقيا وتنتقل لكى تتابعها الى هذا الجانب ، ولتصورهما معا فى نهاية حركة انتقال آلة التصوير ٠ الفتاة الآن فى المستوى الأمامى على اليسار ، وظهرها يواجه آلة التصوير ٠ وهو جالس على اليمين ، مواجها لهـــا ٠ ويتحدثان ٠

الوضع ٥ لقطة قريبة للفتاة ٠ انها لقطة عكســـية داخلية تظهر الفتاة ٠

من الوضع ٤ لقطة متوسطة للاثنين ٠ زاوية التصـــوير فى صـــالح الرجل ٠

من الوضع ٥ لقطة قريبة للفتاة ٠

من الوضع ٤ لقطه متوسطه للاثنين • وهو يجيب • ثم تسير الفتاة الى اليمين ، وتخرج من اللقطة ونبقى مع الرجل للحظة •

الوضع ٦ لقطة بعيدة كاملة • ملتقطة من أعلى ومن خلال قوس فى المستوى الأمامى ، فنرى الفتاة فى منتصف الشاشة تتحرك بعيدا الى المستوى الخلفى • وفى بداية اللقطة كانت الفتـاة تتحرك من وراء أحد الأعمدة لتظهر فى الصورة •

نجد فى هذا المثال أن اللقطة الرئيسية التى تعبر عن المطلوب هى **اللقطة من الوضع ٤** ، وتتقاطع اللقطة من الوضع ٣ على التوازى مع بداية **اللقطة ٤** فى الأجزاء التى تثبت فيها آلة التصوير فى هاتين اللقطتين • ثم تنتقل آلة التصوير فى اللقطة ٤ من المنطقة الثالثة الى المنطقة الرابعة حيث تثبت مرة أخرى • وهذا الجزء الأخير من اللقطة ٤ يتم تركيبه على التوازى مع لقطة عكسية داخلية للفتاة (الوضع ٥) • لقد حصلنا فى هذا المثال على أقصى الامكانات من لقطة بسيطة مثل لقطة الوضع ٤ ، وذلك بربط المنطقة الأولى بالثالثة ابتداء ، وبتوفير تغطية من زاوية عكسية فى المنطقة الرابعة بعد ذلك •

● **الخلاصــــة**

ان الأمثلة التى قدمناها هنا لشرح كيف يمكن دمج تقنيات التركيب المختلفة هى فى حد ذاتها أمثلة بسيطة • ويمكن الوصول الى نماذج معقدة من التركيب ، والأمر يتوقف على سياق المشهد الذى نطبق عليه هـذه التقنيات • ومهما كان الحل الذى نصل اليه معقدا ، فيلزمنا أولا أن نراعى دافعين محددين :

ـ أن تخدم التقنية التى نطبقها المشهد ، وليس العكس •

ـ أن تبدو النتائج المرئية التى نحصـل عليها طبيعية ومشـابهة للحياة ، عند عرضها على الشاشة • ان التقنية تلغى الهدف من ورائها اذا ما فشلت فى نقل نوايا صانع الفيلم ودقة التمثيل الذى يدور أمام آلة التصوير •

٢٨

علامات الوصل فى السينما

يتم الحصول على علامات الوصل فى السينما ، أى الفواصل بين المشاهد ، وفترات التوقف أثناء السرد ، وتأكيد أجزاء معينة ، عن طريق التركيب ، وحركة آلة التصوير ، وحركة الممثل ، سواء استخدمنا كلا من هذه على انفراد أو جمعنا بينها • وسنصف الآن أكثر هذه الوسائل انتشارا •

● **الانتقال من مشهد الى مشهد : اختفاء تدريجى ـ ظهور تدريجى •**

هذه الوسيلة ل «مرور الوقت» (حيث تبدأ الصورة على الشاشة فى الاظلام التدريجى fade out لكى تحل محلها صورة أخرى اما بالظهور التدريجى fade in أو بالظهور فجأة) يتم تنفيذها عادة فى المعمل • واذا لم يتوفر الطول الكافى من الشريط لتنفيذها ، فيمكننا « تجميد » الصورة ثم تطبيق التدرج ، اما بالظهور أو بالاختفاء •

● **الاختفاء الى الأبيض أو الى الألوان**

هناك بديل للاختفاء العادى وهو الاختفاء الى شاشة بيضاء • كما يمكن للاختفاء أن يســتخدم ألوانا مهيمنة • فالصورة المطلوب اختفاؤها نصبغها فجأة بلون تزداد كثافته تدريجيا حتى يطغى هذا اللون تماما على الصورة لتحل محلها شاشة ملونة بلون واحد صريح • ثم نبدأ فى تخفيف هذا اللون تدريجيا حتى يتكشف المنظر الجديد • كما يمكننا أن نستخدم لونين مختلفين لهذا الغرض ، أحدهما للاختفاء التدريجى والآخر للظهور التدريجى للمنظر الجديد • لقد استخدمت **أنييس فاردا** هذه الوسـيلة بتكرار فى فيلمها « **الســعادة** » (١٩٦٥) ، مستعينة بألوان منفردة (أحمر ، أزرق) أو بالجمع بين لونين (أزرق ـ أحمر ، أخضر ـ بنفسجى) ، لكى تساعد على اقتراح « جو » العلاقة بين المشاهد التى يربط بينها هذا الاختفاء والظهور الملون •

● مزج

المزج dissolve عبارة عن جمع بين الاختفـــاء التدريجي والظهور التدريجي ، مطبوعين على بعضهما فى نفس الطول من الشريط ٠ ومن المعتقد أن أول مزج ظهر فى السينما كان على يدى **جورج ميلييس** فى فيلمه « **رحلة الى القمر** » (١٩٠٢) ٠ والمزج السريع يعنى انتقالا حادا الى حد ما من منظر الى آخر ٠ والمزج البطىء يؤدى الى ربط « جو » منظرين أحدهما بالآخر ٠ واذا زاد طول الجزء المتداخل من الشريط ، فان المزج يمتد ، ربما لكى يؤكد حنينا مكثفا أو ليضفى « جوا » شاعريا ٠

كما يستخدم الجمع بين الاختفاء التدريجي والظهور التدريجي للحصول على تأثير خاص ، وهو ظهور الممثلين فجأة داخل المنظر ٠ ويتم تصوير المنظر أولا بدون الممثلين ، ثم تتوقف آلة التصوير ٠ ويدخل الممثلون الى أماكنهم داخل المنظر ويبدأ التصـــوير من جديد ٠ وعندما يقوم المعمل بعد ذلك بمزج هاتين اللقطتين ، يظهر الممثلون وكأنهم بدءوا يتجسدون من حيث لا نعلم حتى تصبح أجسامهم مصمتة غير شفافة ٠

أما الأجزاء الثابتة فى المنظر فتحتفظ بكثافة ثابتة طوال الوقت ٠ ولا يمكن بطبيعة الحال تحريك آلة التصـــوير خـــلال هذا الجزء من المشهد ٠

● المسح

المسح Wipe هو تأثير يتم فى المعمل ، وفيه نقدم منظرا جديدا على الشاشة بينما ندفع المنظر الأول أو نمسحه ، الى أحد الجوانب ٠ وهناك نوعان من المسح ٠ فى النوع الأول يدخل المنظر الجديد من أحد الجانبين أو من أعلى ليدفع المنظر السابق الى خارج الشاشة ٠ وفى النوع الثانى ينتقل خط رفيع عبر الشاشة ليمسح المنظر القديم ويكشف عن المنظر الجديد ٠

والنوع الثانى من المسح ، بالخط المتنقل ، هو الأكثر استخداما للتعبير عن مرور الوقت على الشاشة ٠ ويمكن للخط المتنقل أن يتحرك أفقيا أو رأسيا أو قطريا ، ومن اليمين الى اليسار أو بالعكس ٠

وهناك نماذج من المسح أكثر تعقيدا من هذا ، مثل المسح الحلزونى او بعدة مربعات ، صممت لكى تستخدم للدلالة على مرور الوقت ، ولكن تأثيرها المذهل جعلها تقتصر على الظهور فى اشارات الأفلام trailer .

● الحدقة

لقد مر تأثير الحدقة iris بعدة تحويرات عبر السنين ٠ لقد ظهر فى البداية على شكل دائرة تأخذ فى الصغر حتى تركز الانتباه على شىء منعزل أو على احدى التفصيلات ٠ وعندما تم هجره كتعبير عن مرور الوقت للمبالغة فى استخدامه ، انخفض قدره بأن أصبح مجرد تأثير لانهاء أفلام الرسوم المتحركة ٠ ثم استعاد هذا التأثير حيويته وحداثته ٠ فمثلا ، فى المسلسل التليفزيونى الأمريكى « **الرجل الوطواط** » شاهدنا رسما على شكل وطواط يكبر من مركز الشاشة حتى يملأها بأكملها ثم يتراجع ليصغر ليعود الى نقطة مرة أخرى ، ليكشف لنا عن منظر جديد ٠

● استخدام المساحات المظلمة

وهناك صيغة أخرى للتعبير عن مرور الوقت ، وذلك بأن تتحرك آلة التصوير أفقيا أو بالانتقال من مكانها لتصور مساحة مظلمة أو شكلا يملأ الشاشة ، ثم نقطع الى بداية مماثلة فى المنظر التالى ٠ واذا كانت حركة آلة التصوير فى نفس الاتجاه فى كلتا اللقطتين ، فان الانتقال سيكون ناعما وسلسا عما لو كانت الحركة فى اتجاهين متضادين ٠ وهناك حل بديل ، فيمكن للممثل نفسه أن يتحرك تجاه آلة التصوير أو أن يبتعد عنها ٠ واذا كان هناك شخص واحد فسيبدو التأثير مفتعلا ، أما اذا كان هناك ممثلان فسيبدو التأثير أكثر قبولا ، اذا ما اتجها الى آلة التصوير وجسماهما يقتربان من أحدهما الآخر ، ثم يبتعدان عن بعضهما وهما يتحركان بعيدا عن آلة التصوير فى اللقطة التالية ، لنجدهما فى مكان آخر وزمان آخر ٠

● العناوين الاضافية

ان استخدام العناوين الاضافية للفصل بين المشاهد يذكرنا بعهد السينما الصامتة ٠ أما الآن فيمكن للعناوين الاضافية أن تعرفنا بالأماكن ، أو بالوقت بالضبط من اليوم ، أو بالسنة التى تدور فيها الأحداث ٠ وقد يظهر العنوان الاضافى فوق صورة تقليدية للمكان ، أو على خلفية سادة ٠

وبعض الأفلام التسجيلية تستخدم العناوين الاضافية لتمييز المشاهد الجديدة ٠

● مكملات المنظر

مازلنا نســـتخدم المكملات props للتعبير عن مرور الوقت · والمقصود هو وصف تأثير الزمن على شيء يحتاج الى فترة زمنية قصيرة ، لكى تظهر عليه تغييرات واضحة فى مظهره · وتظهر أمامنا احدى المكملات (الاكسسوارات) كاملة سليمة فى البداية ثم نمزج اليها فى حالتها الأخيرة من التحطم أو الاستهلاك أو عدم الصلاحية · وتضم هذه المكملات ، وان كان أغلبها قد أصبح كالكليشيه ، الشموع المضاءة والســـجائر ونار المدفأة ، ونار المعسكر والساعة الكبيرة ونتيجة الحائط وعناوين الجرائد القديمة ·

● تغيير الضوء

يمكن للتغيير من ضوء الصباح الى ضوء المســـاء أن يوحى بمرور الوقت · تلتقط آلة التصوير منظرا لا حراك فيه ، وتتغير اضاءة الأستديو لتوضح التغيير · أن المتفرجين يلحظون تغيير الضوء أو انتقال الظلال وهى تغير اتجاهها تدريجيا ، ثم ينتقل الممثلون الى داخل المنظر ليبدأ المشهد الجديد ·

● سؤال وجواب

تعتمد هذه الطريقة على فكرة توحى بمرور الوقت · فمثلا ، يسأل شخص فى القصة : « هل تعتقد أن باميلا جميلة حقا ؟ » والاجابة « نعم ، انها حقا جميلة » يقولها ممثل آخر فى مكان مختلف وفى زمان مختلف والى شخص آخر يقف الى جانبه · والسائل والمجيب لا يرتبطان عن طريق اتجاه نظرة كل منهما · انما الرباط الوحيد هو الكلمات المنطوقة ، وبذا يتم الايحاء بمرور الوقت ·

● حركة فى نفس الاتجاه

يجلس الممثل فى مكان قيادة سيارة السباق · انه أمام مسكنه الريفى يحيط به أصدقاؤه · ويدير محرك السيارة وينطلق بها الى خارج الشاشة من اليمين · وفى اللقطة التالية تدخل السيارة فى مضمار السباق من اليسار وتنطلق مسرعة · لقد استخدمنا نفس السيارة ، والحركة فى نفس الاتجاه من اليسار الى اليمين ، الا أن المكان والزمان و « الجو العام » قد اختلفوا ·

● استبدال شيء ما

يمسك شخص ما كأسا من الشمبانيا · ويضايقه الحدث الذى تم فورا ويكون رد فعله أن يلقى بالكأس بعيدا خارج اللقطة · واللقطة التالية التى تبدأ بقطع مباشر توضح لوحا من الزجاج يكسره حجر · ونرى وراء الزجاج المكسور وجه رجل ينظر الى أسفل · ويقوم طلبة الجامعة بقذف الحجارة على نوافذ أقسام الكلية · ان الرباط هنا هو الصوت أو التأثير المتماثل ·

● تكرار الكلمة

ينهى شخص مشهدا بأن يقول كلمة فى لقطة قريبة · ويبدأ المشهد التالى بممثل جديد يكرر نفس الكلمة فى مكان مختلف وفى زمان مختلف · وقد يعيد الكلمة بنفس التركيز ، وقد يحولها الى سؤال · ان المشهد الجديد يتطور من هنا ·

● النظير المرئى المخادع

عند الانتقال من مشهد الى الذى يليه اعتمادا على عنصر معين فى نهاية لقطة وفى بداية اللقطة التى تليها ، فان هذا العنصر قد يقوم بدور مختلف فى كل منهما · قد نقود المتفرج ليعتقد أن المنظر الجديد هو جزء من المشهد الذى كان يراه ، ولكنه يدرك فجأة أنه أمام مشهد جديد مرت قبله فترة من الزمن ·

والوسيلتان الأساسيتان المستخدمتان للحصول على هذا التأثير هما:

١ — لقطة رد الفعل ·

٢ — تتابع الحركة ·

والوسيلة الأولى تجعلنا نتوقع لقطة رد فعل بعد أن شاهدنا الفعل ، الا أن رد الفعل هذا يرتبط بما سيلى بطريقة مختلفة · فمثلا ، فى فيلم ديفيد لين « كوبرى على نهر كواى » (١٩٥٧) نرى مشهدا ينظر فيه الطبيب كليبتون الى السماء يشكو ارتفاع درجة الحرارة الى درجة قاسية · وتوضح اللقطة التالية الشمس وهى تشع حرارتها · انها وجهة النظر الذاتية للطبيب · وبدلا من أن نقطع لنعود الى الطبيب كليبتون تستمر اللقطة مع الشمس الى أن يرتفع فجأة من أسفل جسم شيرز (الأمريكى الهارب) ليحجب الشمس ، ويقف مضاء من الخلف ومصورا من أسفل · وشيرز فى حالة بهدلة ، وملابسه ممزقة ، وشعره غير مرتب ، وكأنه على

شفا الجنون · وعندما يتحرك يستمر المشهد ، ونصبح فى مكان مختلف وزمان مختلف ·

والشىء الذى لا يمكننا التعرف عليه بوضوح من البداية حتى يظهر الى جانبه عنصر آدمى ، يمكننا أن نستخدمه أيضا لمثل هذا الانتقال ·

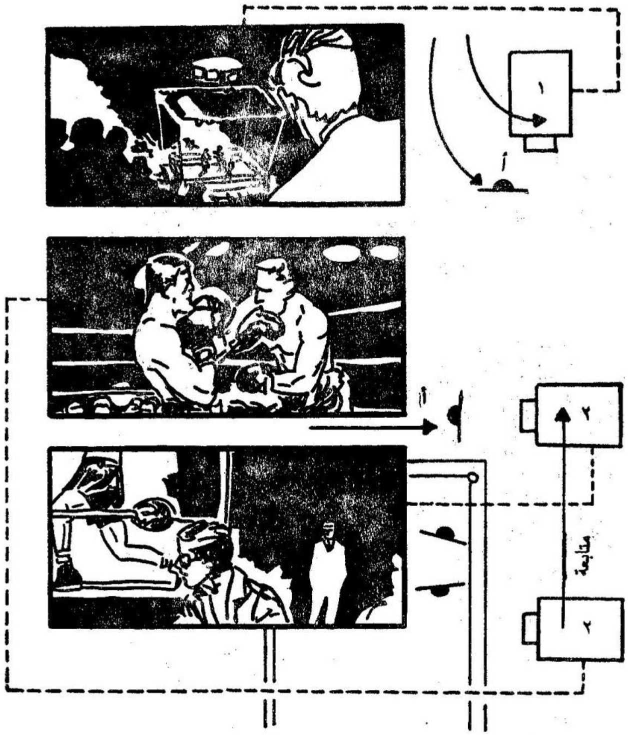
لقد استخدم **مايكلانجلو أنتونيونى** مثل هذه الحيلة فى فيلمه « **الليل** » (١٩٦٠) · نرى الشخصية الرئيسية فى القصة ، وهو كاتب ، فى شقته ينتظر زوجته · ويرقد على كنبة فى حجرة مكتبته وينظر الى خارج الشاشة · ونرى فى اللقطة التالية شكلا تجريديا ، يبدو أنه جزء من حائط حجرته ، حتى يظهر جسم صغير لامرأة تدخل الركن السفلى الأيسر فى اللقطة فيصبح لها معنى · ويتضح أن الشكل التجريدى هو الحائط الجانبى لمبنى كبير · ويبدأ مشهد جديد ·

ويمكن أن تزداد الصدمة المرئية للحصول على انتقال يخطف الأبصار · وفى فيلم « **نزوة** » (١٩٦٧) للمخرج **فرانك تاشلين** ، نرى **دوريس داى وراى والستون** يلتقيان سرا عند جبل منعزل من جبال الألب · ويرقبهما **ريتشارد هاريس** من بعيد ، ويستخدم آلة تصوير سينمائى محجوبة عن الأعين لتصوير الاثنين وهما يتحدثان · وفجأة نرى لقطة ثنائية لدوريس داى وراى والستون · وتبدو جزءا طبيعيا من المشهد وامتدادا له ، ولكن بدون أى انذار يبرز جسم **جاك كروشين** من أسفل الشـاشة ليحجب الصورة ، والتى نراها الآن مسقطة عليه · ثم تختفى الصورة وتظهر شاشة بيضاء ويتطور المشهد الجديد داخل المكتب الذى كان الفيلم السينمائى يعرض فيه على الشاشة ·

والحركة التى تستمر من لقطة الى اللقطة التالية يمكننا أن نستخدمها فى الانتقال من مشهد الى آخر ، حتى لو استبدلنا موضوع التصوير بشىء آخر · ان حركة آلة التصوير فى حد ذاتها تصلح للانتقال من مشهد الى آخر اعتمادا على لفت للنظر للحظة تقدمه لقطة قريبة عند بداية اللقطة الثانية ، قبل أن تكشف حركة آلة التصـوير عن العلاقة الحقيقية بين الأشـياء فى اللقطة الجديدة · واليكم مثالا من فيلم **كوسـتا جافراس** « **مجرمو عربة النوم** » (١٩٦٥) شكل ٤٧٦ ·

يهبط الممثل **أ** مجموعة من السلالم فى ملعب رياضى · ويتوقف هو وآلة التصوير ، وهو فى المستوى الأمامى · نراه من ظهره · ونرى فى الخلف اثنين يتلاكمان داخل الحلقة · نقطع الى لقطة متوسطة للمتلاكمين فى منتصف الشاشة ، وهما يتبادلان اللكمات · وبعد لحظة تنتقل آلة التصوير الى اليمين لنرى الممثل **أ** وهو يتقدم خلال الزحام ليجلس فى المستوى الأمامى ·

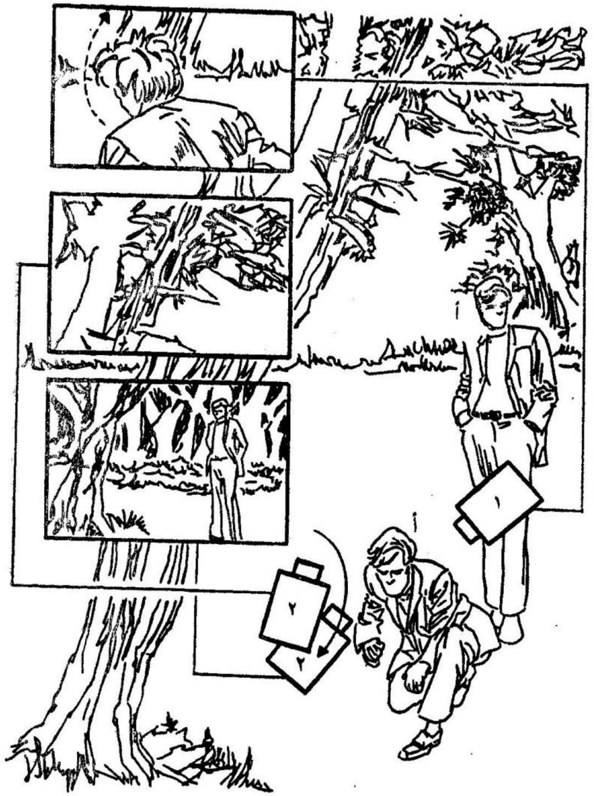
وتبدو اللقطة الثانية متقدمة على نفس المحور المرئى للقطة الأولى ·



شكل ٤٧٦ الانتقال الزمنى بواسطة النظير المرئى المخادع · يبدو المشهد وكأنه يستمر من لقطة الى لقطة ولكن الفاصل الزمنى ينكشف أمامنا ·

هذه هى الحالة العادية ، ولكن المفاجأة تأتى عندما تتحرك آلة التصوير الى اليمين لنرى الممثل **أ** وقد أصبح فى الصف الأمامى من الزحام · لقد تم حذف الفاصل الزمنى الذى يستغرقه وصـوله الى الحلقة بفضل هذه الحيلة · ويمكننا أيضا أن نستخدم لقطة قريبة لا نتعرف فيها على البيئة المحيطة ، للانتقال الزمنى داخل نفس المشهد · لقد استخدم **مايكلانجلو أنتونيونى** فى فيلمه « **تكبير** » (١٩٦٦) حركة آلة التصوير للحصول على نفس التأثير · ويوضح شكل ٤٧٧ وضعى التصوير فى هذه الحالة واللقطتان كما يلى :

اللقطة ١ المصور الشاب يركع فى الحديقة بجانب المكان الذى كانت تحتله جثة الرجل الميت فى الليلة السابقة · وتصوره آلة التصوير من خلفه وهو ينظر الى فروع الشجرة ·



شكل ٤٧٧ انتقال زمنى آخر يستخدم تظيرا مركبا مخادعا فى فيلم مايكلانجلو أنتونيونى « تكبير » •

اللقطة ٢ لقطة قريبة للفروع من أسفل • من الواضح أنها من وجهة نظره توضح ما يراه • بعد لحظات تتحرك آلة التصوير أفقيا والى أسفل لتكشف عن المصور الشاب وهو واقف قريبا من الشجيرات •

ويأتى هذا الانكشاف كمفاجأة ، لأن هذا المصور الشاب يحتل وضعا غير متسق مع وجهة النظر الذاتية التى يوحى بها الارتباط باللقطة السابقة • ان القطع حول شخصية رئيسية هو وسيلة أخرى مختلفة • ان اللقطة القريبة لشخص ما تصلح للانتقال بين مشهدين نراه فى كليهما • وتتراجع آلة التصوير لتكشف لنا عن المكان الجديد • ويمكننا حجب التغيير اذا استخدمنا خلفية محايدة وراءه فى كلتا اللقطتين • وتبدو لنا اللقطة القريبة

شكل ٤٧٨ اللقطة الثانية فى هذا المشهد هى اللقطة الغامضة • انها تنتمى للمشهد الذى انتهى وللمشهد الذى سيليه • والمستوى الخلفى هنا محايد لكى تندمج اللقطة فى كلا المشهدين •

كأنها جزء من المشهد الأول ، ولكنها فى الحقيقة تنتمى الى كلا المشهدين •

اليكم هذا المثال :

اللقطة ١ صبى فى السرير ، نراه من فوق كتف أبيه اليسرى • الصبى يتكلم •

اللقطة ٢ عكسية داخلية ، نرى الوالد فى لقطة قريبة • يجيب محاولا أن يهدىء ابنه •

تكملة ١ الصبى والوالد كما ظهرا من قبل • يســـتمر الصبى فى الكلام •

اللقطة ٣ عكسية داخلية • **الوالد فى** لقطة قريبة يتألم من وقع كلمات ابنه ويدير وجهه الى اليمين • وتتراجع آلة التصوير الى الوراء لنتوضح انه جالس الى مائدة فى مطعم عام • ويتضح صوت ضوضاء المجاميع على شريط الصوت •

لقد استخدم المخرج **جاى جرين** هذا المشهد ، الذى يوضحه شكل ٤٧٨ ، فى فيلمه « **الصمت الغاضب** » (١٩٥٩) •

وهناك خداع مماثل ينشأ عند استخدام حوار يفجر عاطفة توحى بفكرة على النقيض من الفكرة التى تم التعبير عنها • رجل فى لقطة قريبة ، يقول لفتاة متوعدا : « اذا لم تتعاونى معنا فسأقتل أختك » • اللقطة التالية هى لقطة قريبة لهذه الأخت تفتح فمها لتصرخ وهى تقع الى الوراء • وتتحرك آلة التصوير أفقيا معها لنرى أنها مرتدية المايوه وأنها تقفز الى الخلف فى حمام السباحة ، تلهو مع زميلاتها فى مرح •

● القطع حول أحد المكملات

امتدادا للمثال السابق ، نقدم الآن مثالا يستخدم أحد المكملات :

رجل يتحدث الى رجل آخر ، ويطلب منه أن يقدمه الى رجل ثالث • ويقدم الرجل الأول بطاقته التى يأخذها الرجل الثانى • نرى البطاقة فى لقطة قريبة • لقطة قريبة للرجل الثالث والرجل الثانى • الرجل الثالث ممسك بالبطاقة فى يده • الا أن المكان والزمان وأحد الشخصيات قد تغيروا (شكل ٤٧٩) •

وتكوين اللقطات المحيطة باللقطة القريبة متماثل ، ولكن الموقف ليس كذلك • لقد عبرنا فترة زمنية بسرعة بالاستعانة بحيلة سينمائية بحتة •

● لقطة قريبة مفاجئة

قد لا تحتاج اللقطة القريبة المستخدمة فى الانتقال المرئى لأن ترتبط باللقطة التى تليها • فقد تكون مجرد قطع عادى الى شىء أو شخص فى لقطة قريبة ، ثم نراه فى اللقطة التالية فى سياقه المناسب • فمثلا :

ينتهى مشهد بمنظر داخل حجرة • واللقطة التى تليه هى لقطة قريبة لمصباح تطل منه أربع لمبات اضاءة • واللقطة الثالثة عبارة عن لقطة كاملة يبدو فيها المصباح كجزء من المنظر العام فى حديقة • ونرى الشخصيات الجديدة فى المستوى الأمامى •

ان ما شاهدناه فى اللقطة القريبة يرتبط بالمكان كله الذى سنراه فى اللقطات التى تليها •

شكل ٤٧٩ استخدمت هنا لقطة قريبة لشىء ما للحصول على الانتقال الزمنى بين مشهد وآخر •

● الانتقال بالتركيب المتوازى

استخدم المخرج **بريان هاتون** فى فيلمه « **حيث تجسر النسور** » (١٩٦٨) التركيب المتوازى ، لكى يقدم « عودة الى الماضى » قرب بداية الفيلم • **وريتشارد بيرتون** قائد مجموعة الفدائيين (الكوماندو) موجود فى الطائرة التى ستقلهم الى مكان وصولهم :

اللقطة ١ ريتشارد بيرتون ، الذى نراه فى لقطة قريبة ، بدأ يدرك أن الضوء الأخضر قد بدأ فى الوميض داخل الطائرة (نحن لا نرى مصدر الضوء ، بل نرى انعكاس الضوء الأخضر على جسم بيرتون) •

اللقطة ٢ لقطة قريبة للمبة الخضراء فى السقف وهى تومض وتنطفئ وهكذا .
تكملة ١ لقطة قريبة لبيرتون ، كما سبق ، يغطيه الضوء الأخضر ، وهو ينظر .
تكملة ٢ لقطة قريبة للمبة الخضراء فى السقف . تتحرك آلة التصوير رأسيا الى أسفل لتوضح أن الضوء ليس فى الطائرة ، بل فى حجرة اجتماعات تحت الأرض فى موقع عسكرى قرب الحدود .

لقد أتاح التركيب المتوازى لهذه اللقطات فرصة العودة الى الماضى بطريقة مرئية سلسة . ولقد استخدم **روجر كورمان** فى فيلمه « **الرحلة** » (١٩٦٧) نفس الحيلة لتقديم انتقال الى المستقبل . وفى هذين المثالين لم يكن ايقـــاع التركيب متعجلا . أما عندما استخدم **دينيس هوبر** هذا التأثير فى فيلم « **الراكب السهل** » (١٩٦٩) ، وكانت **دينيس هوبر وبيتر فوندا** قد عملا مع روجر كورمان فى فيلم « الرحلة » من قبل ، فان الانتقال من مشهد الى المشهد الذى يليه كان يتم بسرعة القطع الى الوراء والعودة مرتين بين المنظرين .

وبهذه الطريقة ، بدا هذا التأثير وكأنه يعلن عن نفسه . والزمن وحده هو الذى سيحدد ان كانت هذه الوسيلة يمكن أن تحل محل المزج .

فاتحة المشهد

اذا بدأت كل المشاهد فجأة بدون توقع ، فستكتسب تركيزا لا داعى له وبالتالى تعمل بدون قصد ضد طبيعة المشهد نفسه . من الأفضل أن تبدأ المشاهد بطريقة محايدة ثم تنتقل الى الحدث الرئيسى أو الشخصية الرئيســـية . وهناك طريقتان لهذا .. بأن نحرك الممثل أو نحرك آلة التصوير .

الممثل

جسم الممثل يحجب عدسة آلة التصوير . ويبدأ فى الحركة بعيدا ليكشف عن المنظر .

شىء فى المستوى الأمامى (فى تركيز بؤرى واضح) يلتقطه الممثل . وينتقل التركيز البؤرى الى الممثـل وهو يتحرك بعيدا ثم يتوقف ، لـكى يستخدم الشىء الذى التقطه من المستوى الأمامى .

شخص ما يفتح نافذة (آلة التصوير فى الخارج) أو يدفع بابا منزلقا الى أحد الجانبين (آلة التصوير فى الداخل) ليكشف عن نفسه

ومن المنظر من ورائه . واليكم بعض المكملات الأكثر استخداما فى فتح المشاهد : الأبواب ، الستائر المعدنية ، تندات النوافذ ، الستائر ، أنوار الغرفة (عندما يضاء الواحد تلو الآخر لاضاءة المنظر تدريجيا) .

آلة التصوير

يبدأ المشهد بشىء يلتقطه شخص ما وينقله بعيدا . وتتحرك آلة التصوير أفقيا أو تنتقل من مكانها لتصور مكانا جديدا حيث يبدأ الحدث الرئيسى . ويمكن أن تتم حركة الكشف هذه بواسطة الممثل الرئيسى نفســـه ، أو بواســـطة ممثل ثانوى يترك المكان بمجرد أن يكشف عن الشخصيات الرئيسية .

أو أن تصور آلة التصوير شيئا يجعل الشاشة مظلمة تماما ، أو تقريبا ، ثم تتحرك آلة التصوير جانبا لتكشف عن المنظر الجديد الموجود وراء هذا الشىء .

أو أن تتراجع آلة التصوير الى الوراء من لقطة قريبة جدا لشىء ما ، لتكشف المكان الموجود فيه هذا الشىء . ويمكن لهذا الشىء ، وهو أحد مكملات المنظر ، أن يكون جزءا من ملابس أحد الموجودين ، مثل قطعة من المجوهرات ، أو ساعة يد ، أو يكون موضوعا على قطعة من الأثاث ، أو على الأرض . ويجب أن يكون لهذا المكمل علاقة بمضمون المشهد . وقد يبدأ المشهد وآلة التصوير تصور جزءا خاويا من المنظر ، ثم تبدأ آلة التصوير فى الانتقال أو الحركة الأفقية أو الحركة بالرافعة الكبيرة الى أسفل الى حيث يتواجد الممثلون .

وقد يبدأ المشهد بلقطة قريبة لشخص ما . ثم تتراجع آلة التصوير الى الوراء على عربة (دوللى) ، فندرك أنها كانت تصور من خلال فتحة فى ستار نراها الآن وقد انكشفت أمامنا فى المستوى الأمامى بين آلة التصوير والشخص الذى تصوره . ثم يتحرك هذا الشخص من وراء الستار الى جزء آخر من المنظر .

وقد نستخدم لوحة مرسومة أو منظرا مطرزا بالابرة ، أو صـورة فوتوغرافية ثابتة فى جريدة يومية ، لنبدأ بها المشهد . ثم تتحول تدريجيا الى صورة فوتوغرافية (فى الحالتين الأوليين) ثم تدب فيها الحركة فجأة . وهكذا تدب الحياة فى الصورة الثابتة . وتنعكس هذه الخطوات لانهاء مشهد ما : تتجمد الصورة على الشاشة ، ثم تتراجع آلة التصوير للوراء لنجد أنها الآن جزء من مقال فى جريدة ، تحتها تعليق وفوقها عنوان بالخط الكبير .

وهناك طريقة أخرى لتقديم المشهد الجديد وهى الثبات المطلق .

فبعد ان ينتهى مشهد بقطع بسيط تبدأ اللقطة التالية ، ولكن دون ان يتحرك فيها شئ لعدة ثوان • ثم يدخل الممثلون من أى من الجوانب ، أو من خلال باب فى المستوى الخلفى ، وتبدأ الأحداث • لقد استخدم **ستانلى كوبريك** هذه الوسيلة عدة مرات فى فيلمه « **البرتقالة الآلية** » (١٩٧٢) •

ان فاتحات المشاهد التى وصفناها هنا لا ترمز الى مرور الوقت بين المشاهد وبعضها • انها مجرد وسائل تقليدية لتقديم حدث بدرجات متفاوتة من التركيز •

● تقديم وجهات النظر

يتم نقل وجهة النظر الذاتية لاحدى الشخصيات على الشاشة بأن نقدمه أولا فى لقطة قريبة نتبعها بلقطة مصورة من مكانه مع استبعاده منها • ويمكننا تأكيد وجهة النظر هذه بتحريك ما يراه وأن نجعل الأشخاص الظاهرين فى اللقطة يتجهون بنظرهم مباشرة الى عدسة آلة التصوير • واليكم هذا المثال (شكل ٤٨٠) :

يدخل رجل شاب الى أحد المكاتب • وتتحرك آلة التصوير أفقيا (بان) معه من اليسار الى اليمين • ننتقل الآن الى لقطة مصورة من مكان هذا الشاب ، تتحرك فيها آلة التصوير من اليمين الى اليسار بجوار مكتب ، ونرى الفتاة الجالسة خلف المكتب وهى تنظر الى آلة التصوير وتتابعها بنظرتها • ونقطع الى لقطة من آلة تصوير ثابتة تضم الشاب والفتاة • ويسير الرجل الى المستوى الخلفى ، بينما تتابعه الفتاة بعينيها •

ان اللقطة الذاتية ، حين تمثل آلة التصوير وجهة نظر الشخصية الرئيسية ، تؤكد الموقف • وحركة آلة التصوير هنا (الحركة الأفقية بان والانتقال معا) تمثل حركة الجسم •

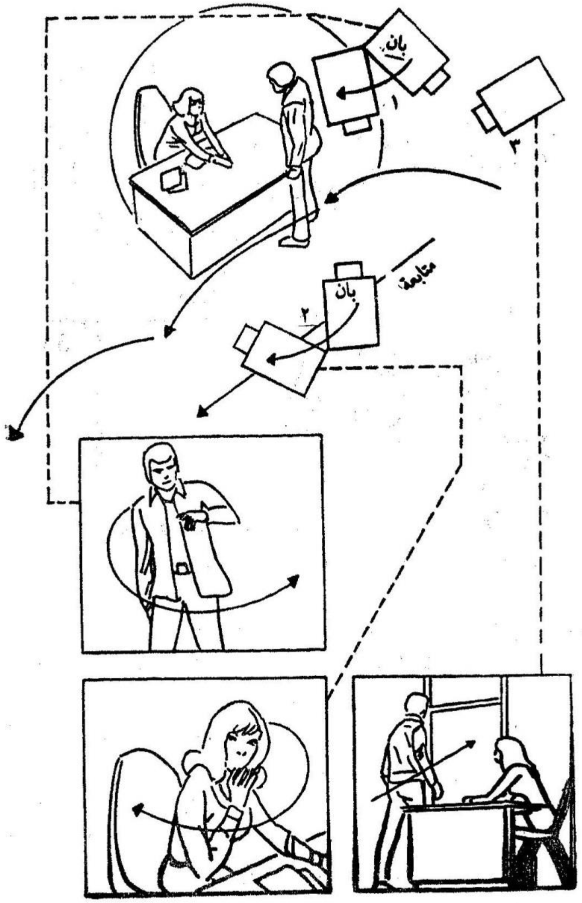
وهناك احتمال آخر ، وهو أن نقدم لقطة ثابتة من داخل لقطة متنقلة ، لنظهر الشخص الذى شاهدنا توا وجهة نظره الذاتية • (شكل ٤٨١) •

اللقطة ١ تتقدم آلة التصوير الى الأمام • الممثل **أ** الى اليمين يجذب الممثلة **ب** لتفسح الطريق • قطع الى ••

اللقطة ٢ **أ** و **ب** واقفان فى المستوى الأمامى الى اليمين • سيارة تدخل الشاشة من اليسار ، وتعبر الشاشة وتخرج من اليمين • قطع الى ••

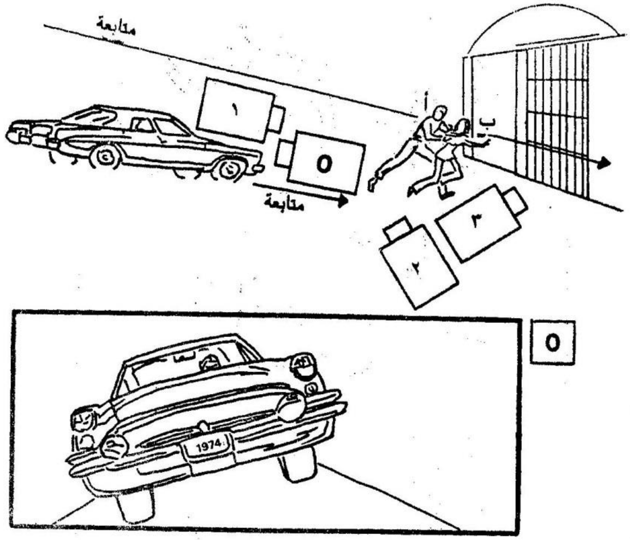
تكملة ١ تستمر آلة التصوير فى تقدمها الى الحائط فى المستوى الخلفى • قطع الى ••

اللقطة ٣ من أحد الجوانب • تدخل السيارة من اليسار ثم تصطدم بالحائط •



شكل ٤٨٠ تأكيد وجهة نظر شخصية ما باستخدام لقطة تصوير ذاتية

واللقطة ٣ مجرد ختام للحدث جميعه • واللقطة الرئيسية هى الأولى ، وهى وجهة النظر الذاتية لراكبى السيارة وهى تندفع ناحية الحائط • أما اللقطة ٢ فقد أدخلت عند لحظة حرجة ، لكى تعيد تأسيس حركة السيارة ، ونظرا لأنها تظهر فجأة من وضع تصوير ثابت ، فانها تؤكد ، عن طريق التباين ، المنظر من داخل السيارة •

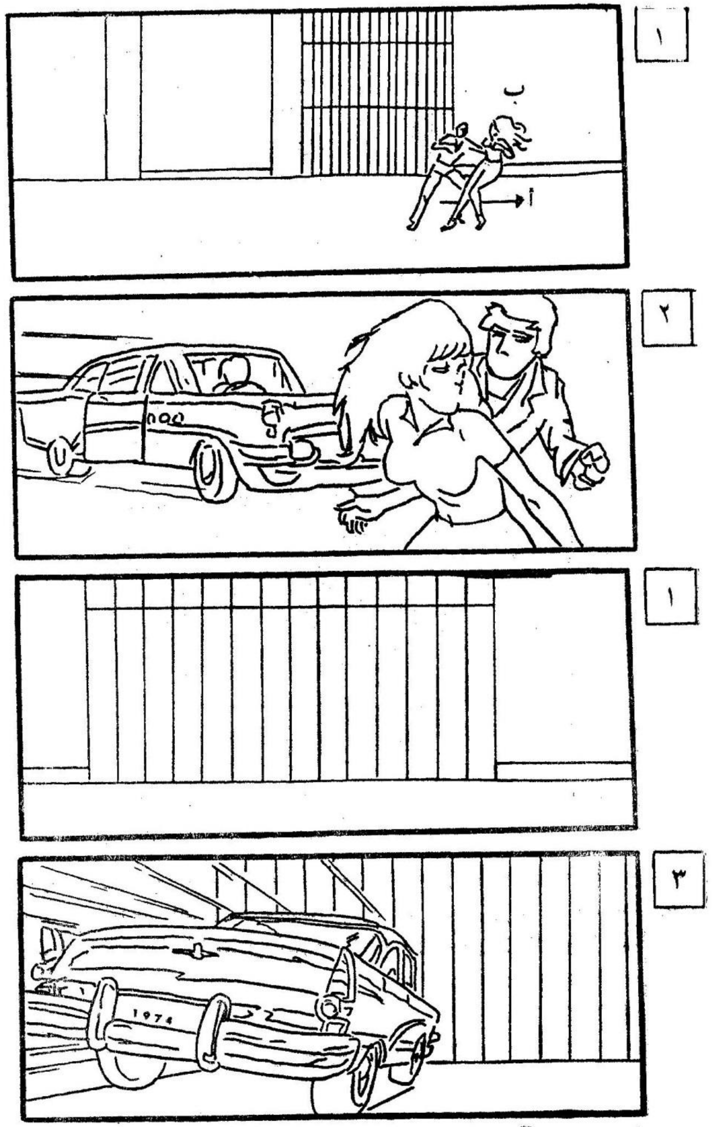


شكل ٤٨١ تقسيم وجهة النظر الذاتية لتأكيد وقعها خلال السرد ٠

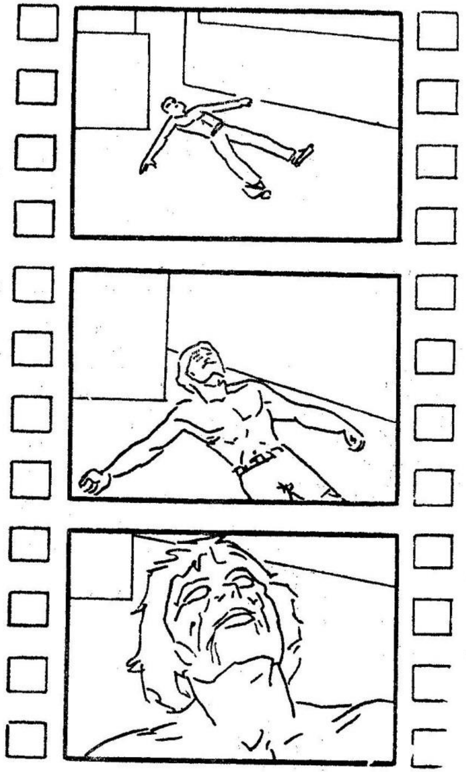
وأحيانا يتم تقديم وجهة النظر الذاتية دون أن نتعرف مقدما على صاحبها ٠ وهناك عدة علامات نتعرف منها مباشرة على هذا النوع ، مثل شكل المنظار المقرب ، أو ناشنكاه التنشين فى البندقية ، ثم نرى المتفرج أو حامل البندقية فى اللقطة التى تليها ٠

واذا هيمن لون معين على الصورة ، فقد يعنى هذا أنها من وجهة نظر ذاتية ٠ لقد قدم **روبرت آلدريتش** فجأة فى فيلمه « **الدستة القذرة** » (١٩٦٦) أثناء الغارة الأخيرة على الحصن الألمانى ، لقطة مصورة بمرشح أحمر ، وأعقبها بلقطة عادية لقناص يضغط زناد بندقيته ٠ وفى اللقطة التالية يسقط رجل من الفريق المهاجم ميتا ٠ وعندما استخدم المخرج مرة ثانية لقطة بمرشح أحمر تعرفنا عليها مباشرة بوصفها وجهة نظر ذاتية لقناص آخر ، وان كنا فى هذه المرة نستمع فقط الى الطلقة عند اطلاقها ، وتقدم لنا اللقطة التالية (بالألوان العادية) الطلقة وهى تخطىء بالكاد الجندى المهاجم ٠

ومازالت هناك طريقة أخرى لتقديم وجهة نظر ذاتية دون أن نتعرف على صاحبها ٠٠ وهى حدوث حركة فى المستوى الأمامى تصاحبها أصوات منخفضة ٠ فمثلا ، فرع شجرة فى المستوى الأمامى تجذبه جانبا يد لا نراها على الشاشة لتكشف عن طابور بعيد من الجنود يتحركون عبر



لقطات الشكل السابق



شكل ٤٨٢ تتالى سريع للقطات ثابتة لربط الموقف • هذا المثال من فيلم ألفريد هتشكوك « الطيور » •

الغابة • ونسمع همس التعليقات من أشخاص مختلفين خارج الشاشة ، يخططون لمفاجأة العدو • وعندما يعود فرع الشجرة الى وضعه الأصلى حاجبا المنظر ، فاننا نحصل على الانطباع بأن المهاجمين المختبئين قد تحركوا بعيدا •

● استخدام القطع القافز المفاجىء كأداة وصل

القطع القافز **jump cut** ، كما يتضح من اسمه ، واضح أمام العين كقطع على الشاشة ، لأن التغيير هنا من لقطة الى لقطة مفاجىء • وغالبا ما يتم مع شىء ثابت على الشـــاشة مع كل لقطة من سلسلة اللقطات

المشتركة فى محور مرئى واحد •

وفى فيلم **ألفريد هتشكوك « الطيور »** (١٩٦٣) ، يوجد مشـــهد يستخدم فيه هتشكوك القطع القافز للتأكيد على الاكتشاف الرهيب • عندما تكتشف أم ميتش جثة المزارع ملقاة بجوار سريره وقد نزعت الطيور عينيه من مكانيهما ، تتقدم بنا ثلاث لقطات قصـــيرة نحو وجه ذلك المزارع • والمزارع ثابت بلا حركة ، وهذه اللقطات الثلاث لها محور مرئى مشترك ، يفيد فى تأكيد وقع هذا الاكتشاف (شكل ٤٨٢) •

ويمكن لهذا التأثير أن يقدم لنا عنصرا جديدا بطريقة مرئية • يبدأ **مايكلانجلو أنتونيونى** فى فيلمه « **الصحراء الحمراء** » (١٩٦٤) ، أحد المشاهد بعرض جزيرة معـــدنية تبرز عن ســـطح البحر على بعـــد من الشاطىء • وتقوم ثلاث لقطات متتابعة بقطع قافز مع زيادة الاقتراب فى كل مرة ، بعرض الانشاء البارع لهذه الجزيرة التى أوجدها الانسان •

كما تستخدم الأفلام التسجيلية أحيانا القطع القافز لتقديم موضوعات جديدة مع تأكيدها • لقد استخدم **بيرت هانسترا** فى فيلمه « **لم يعد هناك بحر** » (١٩٥٦) هذه الوسيلة عدة مرات ، ولكنه حدد التأثير بلقطتين فقط • احداهما لقطة بعيدة جدا ، والثانية لقطة كاملة لها نفس المحور المرئى ، تصاحبها على شريط الصوت موسيقا آلات ايقاع تدعم القطع القافز •

ويمكننا أن نستخدم هذا التأثير فى مناسبات أخرى ، كفترة توقف قبل اكتشاف غير متوقع • وفى المشـــهد الأخير من فيلم **لويس جلبرت** « **انك تعيش مرتين فقط** » (١٩٦٧) عن جيمس بوند ، ألقت طائرة بحمولة من الأطواف المطاطية الى سطح المحيط • ويسبح الذين مازالوا على قيد الحياة ممن نجا من الكارثة التى حدثت على الجزيرة ، الى الأطواف • ويصعد جيمس بوند وفتاة صغيرة الى سطح أحد هذه الأطواف ويستعدان للتمتع بوقتهما خلال فترة الانتظار الطويلة المقبلة • وتلى ذلك ثلاث لقطات للطوف وهو يهتز على سطح الماء ، وكل منها أكثر قربا من الطوف من سابقتها ، وان كانت كلها لقطات بعيدة نسبيا • ثم تظهر لقطة قريبة نرى فيها طوف جيمس بوند وهو يرتفع عن الماء • كانت هناك غواصة تحت الطوف رفعته خارج الماء • ويمكن لمشـــاهد الحوار أن تعامل بالمثل • لقد استخدم **فرانسوا تريفو** فى فيلمه « **٤٥١ فهرنهيت** » (١٩٦٦) هذه الطريقة عندما كان شخص ما يتلقى تحذيرا بالتليفون •

ويمكن الحصول على هذا التأثير مباشرة بواسطة المعمل ، وذلك بتكبير صورة (كادر) واحدة • لقد استخدم فيلم « **الجاسوس ذو القبعة الخضراء** » ، من سلسلة أفلام الجاسوس نابوليون سولو ، هذه التنويعة فى بعض اللقطات المستخدمة فى العناوين الرئيسية •

ويقوم **جون فرانكنهايمر** فى فيلمه « **ثوان** » (١٩٦٦) بعكس هذه التقنية • ان مستر هاملتون ينتظر مكالمة تليفونية مهمة جدا فى مكتبه • ويبدأ المشهد بلقطة قريبة جدا لعينى الممثل ، وبسلسلة من القطع القافز تتراجع آلة التصوير الى لقطة كاملة للغرفة يبدو فيها الممثل صغيرا وهو جالس خلف مكتبه • ويرن جرس التليفون ويقطع المخرج الى لقطة قريبة ضيقة لمستر هاملتون وهو يرفع السماعة خارج الشاشة ، الى أن نراها على الشاشة وهو يتكلم •

كما استخدم المخرج **جيرار ج • روكامب** سلسلة من اللقطات على محور منحرف الى اليسار ، لتغطية متوالية من اللقطات الثابتة المتقدمة نحو معمل تكرير بترول فى فيلمه التسجيلى « **هولندا اليوم** » •

● القطع القافز كانتقال زمنى

وهناك خاصية أخرى للقطع القافز وهى أنه يمكن استخدامه فى بعض المناسبات ، كانتقال زمنى من مشهد الى مشهد أو داخل المشهد نفسه • ولابد من سلامة الحكم عندما نختار هذه الوسيلة فى هذا الغرض • فليست كل المواقف صالحة لهذا التطبيق •

وكان لدى **روبرت انريكو** فى فيلمه « **المغامرون** » (١٩٦٧) مطاردة بالسيارات خلال شوارع باريس • وكانت آلة التصوير تصور من المقعد الأمامى للسيارة الخلفية • أما السيارة الهاربة الأمامية فكانت تظهر دائما فى منتصف الشاشة ، ولكن المنظر المحيط بها كان يتغير مع كل قطع • وتم وصل عدد من لقطات المتابعة حتى تمكن المخرج من نقل الاحساس بالمطاردة الطويلة الامتداد •

ويمكن للقطع القافز أن يستبعد الأجزاء غير المهمة من الزمن ، كما فى فيلم « **تكبير** » (١٩٦٦) ، حين كان الممثل **ديفيد هيمنجز** يصور فتاة تعمل كموديل • ومن نفس وضع التصوير شاهدنا تتابعا من القطعات القافزة للقطات للفتاة فى أوضاع مختلفة تمثل الصور التى يلتقطها لها •

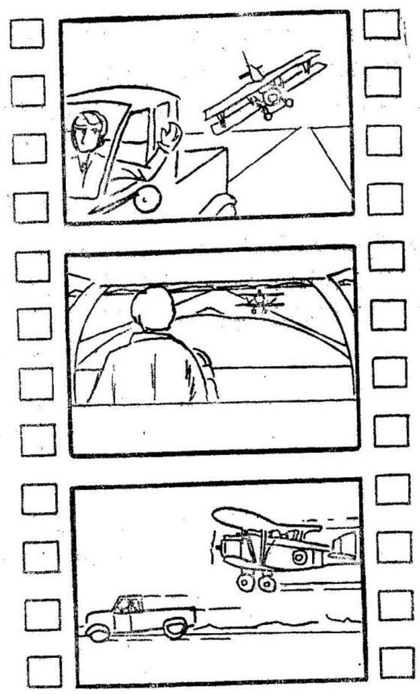
● قمم مختارة من الحدث

كما ذكرنا من قبل ، يمكن للقصة أن تستمر بسلاسة مع استبعاد أجزاء كبيرة من الأحداث غير المهمة ، حتى وان تم هذا داخل المشهد نفسه • ففى فيلم « **تكبير** » يترك المصور محل التحف القديمة ويدخل سيارته • ويفتح درج القفاز ليخرج آلة التصوير الفوتوغرافى • ويغلق الدرج • ونقطع الى لقطة عكسية • انه واقف فى الشارع وراء سيارته ومعه آلة

التصوير • يبحث عن زاوية جيدة لكى يصور منها •

الانتقال الزمنى هنا سلس ناعم ، لأن حركة ما قد انتهت فى اللقطة الأولى ، وحركة أخرى قد بدأت فى اللقطة الثانية • كما أن تغيير زاوية التصوير — لقد أصبحت عكسية فى هذه الحالة — يساعد على أن يصبح القطع سلسا • ونفس المبدأ تم استخدامه فى فيلم « **المغامرون** » • يقوم **آلان ديلون** باختبار طائرة ذات جناحين ، ليمر بها خلال بعض العوائق التى أعدها الممثل **لينو فنتورا** فى المطار • وعندما يكتمل الاختبار ، يركب فنتورا سيارة نقل ليعود الى بيته ، وتتبعه الطائرة وهى تلهو • واليكم جزءا من هذا المشهد :

— تنتقل آلة التصوير مع سيارة النقل وهى منطلقة فى المطار • نرى



شكل ٤٨٣ جزء من مشهد من فيلم روبرت انريكو « المغامرون » •

لينو فنتورا الى اليسار وهو ينظر فى المرآة ويشير الى الطائرة ذات الجناحين التى تقترب من المستوى الخلفى من اليمين ، ثم تطير الى خارج الشاشة الى اليمين • قطع الى ..

ـ لقطة من داخل السيارة ، فنتورا فى المستوى الأمامى الى اليسار ، وظهره نحونا • الطائرة الى اليمين تطير نحونا على منسوب منخفض ، بينما نتقدم نحن على مهبط الطائرات ، ثم ترتفع الطائرة وتطير خارج الصورة من أعلى اليسار • قطع الى ..

ـ لقطة حركة أفقية (بان) من اليمين الى اليسار • سيارة النقل منطلقة على اليسار ، تتبعها الطائرة عن قرب • تغير الطائرة اتجاهها الى المستوى الخلفى •

لاحظ ، بدون التضحية بنعومة الانتقال من لقطة الى التى تليها (ويأتى القطع بعد أن تخرج الطائرة من كل لقطة) ، كيف تم استبعاد حركات تغيير اتجاه الطائرة • كما تم تطبيق هذا المفهوم على انتقال فى المشهد الأول ، عندما كان شخصان يتحدثان ، ونراهما على انفراد • وقرب النهاية يقول أحدهما شيئا ، وبدلا من أن نقطع الى لقطة رد الفعل للشخص الآخر (قبل انهاء المشهد) نستبعدها تماما ، ونقدم قطعا مباشرا الى المشهد التالى •

● التراخى كأداة وصل

اذا أصبحت الصورة على الشاشة خالية من الحركة فى بداية اللقطة أو نهايتها ، فانها تتيح بذلك انتقالا سلسا بينها وبين اللقطة التى تسبقها أو التى تليها ، أى أن الانتقال السلس يقع بين اللقطتين اللتين يفصل بينهما الجزء الثابت بلا حركة •

وهناك طريقتان للاستفادة من هذا :

١ ـ فى نهاية اللقطة •
٢ ـ فى بداية اللقطة •

وقد يأخذ الجزء الثابت شكل لقطة استمرت بعد أن خرج الممثل منها • وقد يكون المنظر الباقى أمام أعيننا منظرا طبيعيا أو حائطا عاريا أو مبنى خاليا أو لقطة بعيدة لمنظر جميل للبحر •

● لقطات منفردة كفترة توقف فى السرد

هناك مناسبات يتحطم فيها وقع نهاية المشهد اذا أعقبه تغيير مفاجىء ، خاصة اذا كان للمشهد التالى « جو » متعارض تماما مع جو سابقه • هنا

ازم فترة راحة مرئية كجسر للانتقال ، اما باضافة شريط أسود بين المشهدين ، أو باطالة اللقطة الأخيرة فيما بعد ذروتها الدرامية ، أو باستخدام لقطة مختلفة سواء أكانت مرتبطة أم غير مرتبطة بين المشهدين • وبالنسبة للحل الأول ، وهو الشاشة السوداء ، فاننا نصل بالمتفرجين الى وقفة عاطفية كاملة • ويجب ألا نبالغ فى هذا التأثير ، والا تضايق المتفرجون • ويأتى المشهد التالى ، بظهور تدريجى أو فجأة • ولقد استخدم **مايكلانجلو أنتونيونى** هذا التأثير فى فيلمه « **الأصدقاء** » (١٩٥٥) • تتشاجر فتاة مع حبيبها فى الطريق العام وتختفى اللقطة تدريجيا الى الاظلام التام الذى يستمر برهة • ويبدأ المشهد التالى فجأة وقد انتشل رجال الشرطة جثة الفتاة من النهر • لقد انتحرت •

وأحيانا يصاحب فترة الاظلام « ستار » من الموسيقا الخلفية يرتفع فى جهارته ثم ينخفض مع الظهور التدريجى للمشهد التالى •

ووسيلة اطالة اللقطة الأخيرة الى ما بعد ذروتها الدرامية ، كما كان يستخدمها المخرج **جون فورد** كثيرا ، تماثل التخفيف من احساسنا العاطفى ، وتعبر عن نزوع الى الحزن • ويبدأ المشهد التالى عادة بلقطة كاملة أو بعيدة • وهذا الحجم مما تغطيه الصورة يخفف تركيزنا ويريح انتباهنا •

والحل الثالث الذى ذكرناه هو أكثر الحلول استخداما ، وهو استخدام لقطة منفردة كفترة توقف بين المشهدين ، وهذه اللقطة اما أن تكون مرتبطة بالمشهد الذى انتهى ، أو لا ترتبط اطلاقا بالقصة ، وانما تكون مجرد تأثير عاطفى •

لنأخذ مثالا للحالة الأولى • كان لدى **بيتر ييتس** مشهد فى فيلمه « **بوليت** » (١٩٦٨) يركن فيه البطل وفتاته السيارة الى جانب الطريق السريع ويناقشان علاقتهما الشخصية ، بعد مشهد عنيف بصفة خاصة تم فيه خنق امرأة • ويبدأ هذا المشهد بلقطة بعيدة لزحام المرور على الطريق • وبعد برهة تخرج السيارة الرياضية البيضاء للفتاة من بين الزحام لتتجه ناحية آلة التصوير • وتركن الفتاة السيارة وتخرج منها وتسير الى حافة النهر • وبعد لحظات ينضم اليها بوليت • ويبدأ الحوار بينهما • وتلومه الفتاة على طريقته فى الحياة وعلى عدم اكتراثه بالموت العنيف • والموقف فيه ألم وتعرية للشخصيتين • وعندما يصلان الى اتفاق مؤقت يظلان صامتين • ويحدث قطع الى حركة المرور • ثم يبدأ مشهد جديد • واللقطة الأخيرة للسيارات فى حركتها هى فى الواقع فترة توقف • ويعيد المخرج استخدام نفس التأثير مرة أخرى • يلقى أحد المجرمين نهاية شرسة فى مطار كبير ، واللقطة التالية لذلك هى منظر شارع خال من المشاة فى سان فرانسيسكو • وفى اللقطة التى تليها يصل بوليت الى مسكنه صباح اليوم التالى • لقد استخدم المخرج مرة أخرى لقطة منفردة ، ترتبط فى هذه المرة

بالمشهد الجديد ، كفترة توقف بين مشهدين •

وفى مناسبات أخرى تكون اللقطة التى دخلت بين مشهدين كفترة توقف مرئى ، غير مرتبطة بأى من المشهدين اللذين تصل بينهما ، وتم استخدامها لمجرد المضمون العاطفى للقطة نفسها •

ونجد مثل هذا الحل فى فيلم **جاك كارديف** « **الفتاة راكبة الموتوسيكل** » (١٩٦٨) ، ليصل بين مشهدين يحدثان فى نفس المنظر وبين نفس الشخصين ، ولكن بروح مختلفة • نرى الشخصين الرئيسيين فى الفيلم ، **آلان ديلون** و **ماريان فيثفول** ، فى السرير فى غرفة فندق • وهو يحدثها عن خبرته كسائق موتوسيكل ، والروح حماسية كلها مرح • وعندما يصل هذا المشهد الى نهايته ، نرى باخرة من عابرات المحيط فى الميناء عند الغسق وكل أنوارها مضاءة ، نراها ضد ضوء الشمس التى غربت ، بينما تمر باخرة أصغر حجما فى المستوى الأمامى • وتسود هذه اللقطة روح الهدوء والسكينة • ثم يستمر المشهد بالمحبين ومازالا فى السرير فى غرفة الفندق • الا أن روح المشهد قد تغيرت ، فهما الآن فى حال يقيم فيه كل منهما الآخر ويتعرف على أحاسيسه ومشاعره • ان لقطة الوصل لم تنقلنا الى مكان جديد ، ولم تذكرنا بأى شىء سابق فى القصة • انما تنحصر قيمتها فى مضمونها المرئى •• انها لقطة خالية من العواطف تعدنا لاستقبال روح مختلفة •

● استخدام مشهد كامل كفترة توقف فى السرد

غالبا ما لا تكفى لقطة واحدة كفترة توقف بين مشهدين مختلفين فى الروح • اذا كانت لدينا نقطتان من نقاط القصة ولا نريد حدوث أية منافسة بينهما فيلزم أن نبعد بينهما •

فى فيلم **بيتر ييتس** « **بوليت** » (١٩٦٨) ، يحتمى أحد رجال العصابات عند بطل الفيلم ، وهو من رجال الشرطة • ويعين البطل حارسا على رجل العصابات ويخرج ليقابل فتاته ، التى يصحبها للعشاء فى مطعم مشبع بجو الموسيقا الصاخبة ، ثم يتجهان بعد ذلك الى الفراش • والآن يصل القتلة للتخلص من رجل العصابات الموجود تحت الحراسة •

وكما نرى ، فان تصرفات بوليت لا ترتبط بتطور الحبكة الأصلية • وما يهمنا هو أن المرشد قد توفرت له الحماية وأن زملاءه السابقين قد نجحوا فى الوصول اليه وقتله • وكلاهما مشهدان قويان فى بنيان القصة • واذا وضعناهما معا ، فاننا سنراهما من وضع تشبع عاطفى بحيث لن نهتم بما يدور • لقد أصبح الأمر كله مجرد نقرات ايقاعية خفيفة • ولكى نجعل كل مشهد يبرز على حدة ، نضع بينهما مشهدا غير مرتبط بهما • ويقوم

هذا المشهد بدور فترة توقف خلال السرد ، ويعتمد على موضوع ما لكى يبرر ادخاله ويخفى دوره الحقيقى •• اننا نكشف حياة البطل الخاصة • ولكننا لا نركز على علاقته الخاصة بهذه الفتاة • ويتم تقديم هذا الجانب مصادفة ، بينما يوجه الاهتمام الى الموسيقا الايقاعية التى تصدر عن اوركسترا هذا المطعم ، أكثر مما يوجه الى البطل والفتاة •

هذا التخطيط التحويلى مفيد تماما عند بناء الاثارة والتشويق ، كما أوضح لنا **ألفريد هتشكوك** ببراعة • وفى فيلمه « **النافذة الخلفية** » (١٩٥٤) تدخل **جريس كيلى** شقة القاتل المشتبه فيه • ونراها من وجهة نظر **جيمس ستيوارت** عبر الفناء الداخلى ، وهى تتجول خلال الشقة وتفحص بعض الأشياء • وفجأة يتجه اهتمامه الى تصرفات امرأة عانس ، سبق التعرف عليها خلال القصة ، وكأنها الآن على وشك أن تنتحر • وهكذا انحرف بنا هتشكوك جانبا الى هذه الحبكة الجديدة• فنفقد وقتئذ متابعتنا لجريس كيلى ومهمتها ، ونفاجأ بالصدمة عندما نرى القاتل المشتبه فيه يعود الى شقته • ولا توجد طريقة لتحذير جريس كيلى وهى فى وسط الخطر الآن • واذا لم نكن قد انحرفنا الى الحبكة الثانوية ، لبقينا فى انتظار ظهور القاتل فى أية لحظة ، وعندما يظهر تكون توقعاتنا قد تحققت ونفقد اهتمامنا • ولكن بهذه الطريقة الأخرى ، اكتسب وصول القاتل وقعا عاطفيا زائدا نظرا لتوفر عنصر المفاجأة • وهكذا تم عزل المشهدين القويين فى الحبكة ، بادخال مشهد فيما بينهما استخدم كفترة توقف •

● صور خارج التركيز البؤرى كأداة وصل

كثيرا ما نرى هذا التأثير فى الأعمال التليفزيونية أكثر منه فى السينما • وهذه التقنية سهلة • تبدأ اللقطة التى ينتهى بها المشهد فى الخروج من التركيز البؤرى تدريجيا حتى تصبح شيئا ضبابيا لا يمكن التعرف عليه • وهنا نقطع الى المشهد الجديد الذى يبدأ بصورة بعيدة عن التركيز البؤرى تماما ، ثم تأخذ فى الوضوح تدريجيا حتى تصل الى قمته • وتكون الصورة الجديدة فى مكان مختلف وزمان مختلف •

واستخدم **مايكلانجلو أنتونيونى** تنويعة أخرى • نرى نارا ملتهبة خارج التركيز البؤرى فى بداية مشهد ما • انه نموذج مثير من الألوان والأشكال غير المحددة • وبعد ثوان تدخل قدمان عاريتان لأنثى فى المستوى الأمامى للصورة فى قمة الوضوح • لقد أصبح للمنظر معنى • ويمكن للمشاهد أن تنتهى بنفس هذه الحيلة • شخص فى المستوى الأمامى ، فى وضوح تام ، يخرج من الشاشة ، ويبقى ما فى المستوى الخلفى البعيد عن الوضوح البؤرى ، برهة أمام أعيننا • (وبالمناسبة ، هناك اتجاه جديد

لاستخدام لقطات خارج الوضوح البؤرى كخلفية تظهر امامها عناوين بعض الأفلام) • وغالبا ما تستخدم لقطات الحركة خارج الوضوح البؤرى عن قصد لتأكيد نقطة معينة • فمثلا ، فى فيلم **سيدنى فيورى** « **ملف ابكريس** » (١٩٦٥) يغادر البطل سريره فى لقطة (واضحا تماما) ليدخل فى اللقطة التالية ، فى صورة ضبابية غير واضحة فى المســـتوى الخلفى ، ليفتح شيش النافذة • بينما يوجد منبه فى وضوح كامل فى المستوى الأمامى يبين الوقت •

وهناك تقنية أخرى ، بأن نجعل أحد الممثلين واضحا فى المستوى الأمامى ويبقى ثابتا طوال اللقطة ، بينما يتحرك ممثل آخر فى المستوى الخلفى خارج الوضوح تماما ، ثم يتقدم الى الأمام ليدخل فى مجال التركيز البؤرى تدريجيا منضما الى الممثل الأول • لقد استخدم **جون هيوستون** مثل هذا التأثير فى فيلمه « **الطاحونة الحمراء** » (١٩٥٣) • يتشاجر الرســـام تولوز لوتريك مع فتاته فتتركه وتصفق الباب وهى خارجة • وتعرض علينا اللقطة التالية لوتريك مهموما فى المستوى الأمامى وهو يواجه آلة التصوير • وبعد لحظة ينفتح الباب فى المستوى الخلفى (خارج التركيز البؤرى تماما) وتدخل منه الفتاة مرة أخرى وتسير الى المستوى الأمامى حتى تصبح واضحة بجوار الرسام •

ويمكن للمستوى الخلفى أن يكون فى وضوح تام • نرى فيه حبيبين يتعانقان ويتحركان ببطء الى الأمام ، ليخرجا من منطقة التركيز البؤرى ويتحولان الى شكلين متحركين يصعب التعرف عليهما •

وعندما يريد صانعو الأفلام أن يوحوا بأن رجلا قد فقد وعيه وأنه على وشك الاغماء ، فانهم يستخدمون لقطة من وجهة نظره تبدأ تدريجيا فى الخروج عن الوضوح • ويستخدمون التأثير العكسى عندما يريدون التعبير عن الوضع العكسى ، وهو أن الشخص يعود الى وعيه •

وللايحاء بأن شخصا لديه مشكلة فى الرؤية ، فان اللقطة من وجهة نظره تنتقل من الوضوح الى الضبابية ثم الى الوضوح ثانية • وكما ذكرنا من قبل عند مناقشة استخدام تقسيم الوضوح فى اللقطة ، هناك اتجاه فى هذه الأيام أن يكون الشخص واضحا فى المستوى الأمامى ، وعندما يدير رأسه تجاه المستوى الخلفى يتحول الوضوح الى هناك ويصبح الممثل فى المســـتوى الأمامى ضبابيا • لقد استخدم **مايك نيكولز** هذا فى فيلمه « **الخريج** » (١٩٦٧) ، فى ذلك المشهد الذى يلمح فيه بن (**داستين هوفمان**) الى ايلين (**كاثرين روس**) أن له علاقة بأمها (**آن بانكروفت**) • وتأتى لحظة الكشف عندما تكون ايلين بجوار الباب نصف المفتوح لحجرة نومها • ونراها فى المستوى الأمامى • وتظهر أمها فى الخلف • وتستدير ايلين لتنظر وراءها فتحول عدسة التصوير الوضوح الى أمها • انها مبتلة

من المطر ، وكذلك بن • وتبتعد الأم بعد قليل ، وتدير ايلين وجهها نحونا • ولكنها تبقى خارج التركيز البؤرى للحظة ، ثم تبدأ الصورة فى الوضوح ببطء عندما تتحقق هى مما كان يحدث وتتصرف فى غضب • لقد اتضح للمتفرجين التطور الذهنى لفهم الموقف عن طريق تأخير الوضوح كما تقدمه اللقطة بطريقة مرئية •

● استخدام الشاشة المظلمة كأداة وصل

يمكننا أن نستخدم الشاشة المظلمة dark screen بشكل فعال للفصل بين اللقطات أو المشاهد • ويكتمل تأثير العزل وتصدم كل لقطة المتفرج على غير انتظار وبكامل الوقع العاطفى • وينتظر المتفرجون ظهور أية صورة على الشاشة ولكنهم لا يعرفون كم من الوقت سيطول انتظارهم بالضبط • ويضفى هذا نوعا معينا من التشويق على المشهد ، وكل لقطة أو مجموعة من اللقطات ستقع فى مكانها بأقصى قوة • ولننظر الى مثال من الفيلم الأرجنتينى « **وقت المواقد** » الذى قدمه لنا **فرناندو سولاناس** و **أوكتافيو جيتينو** عام ١٩٦٨ :

- شاشة مظلمة • نسمع طبلة من شريط الصوت •
- فجأة تظهر على الشاشة يد تحمل بطارية • حركة أفقية قصيرة من آلة التصوير (بان) الى اليمين لمتابعة حركة ذراع الرجل الذى يجرى •
- شاشة مظلمة مرة أخرى • تستمر دقات الطبلة •
- يظهر عدد من رجال الشرطة ومعهم بنادقهـــم الآلية يجرون فى منتصف الطريق ليلا • حركة أفقية قصيرة من آلة التصوير الى اليمين لمتابعة الرجال •
- شاشة مظلمة مرة أخرى •
- يلقى أحد المدنيين بزجاجة من كوكتيل مولوتوف على فترينة عرض لأحد المحلات وتشتعل فجأة نيران رهيبة •
- شاشة مظلمة مرة أخرى •
- يجرى أحد المدنيين بطول الطريق من اليمين الى اليسار ، وتتحرك آلة التصوير أفقيا لتتابعه • يضربه أحد رجال الشرطة بالهراوة فى ظهره ويسقط الرجل على ركبتيه ، ويدخل رجل شرطة آخر من اليسار ويركل الرجل فى كليتيه • ويزداد تألم الرجل المدنى ، ومازال على ركبتيه ، ويدخل رجل شرطة ثالث ويركل الرجل بحذائه فى وجهه ، ويسقط الى الوراء وهو يتلوى •
- شاشة مظلمة مرة أخرى •

والقطات المستخدمة فى هذا المشهد مأخوذة من جريدة سينمائية من الاضطرابات فى العاصمة بوينس ايرس . والفيلم اتهام مرير للوضع السياسى فى ذلك الوقت فى تلك الدولة كما يراه صانعا الفيلم . وما جعل هذا المشهد الافتتاحى للفيلم مذهلا الى حد كبير ، هو استخدام الشرائط المظلمة مركبة على التوازى مع اللقطات المنفردة المختارة لهذا المشهد .

ويضيف الصوت المســـتمر ، وهو فى هذه الحالة فكرة موسيقية (موتيفة) تعزفها آلات النقر ، يضيف وحدة الى المشهد ويزيد من وقعه المرئى . وأحيانا نستخدم الشاشة المظلمة للبداية ثم نسمع صوتا ، ثم فجأة نرى الصورة التى تضع الصوت فى بيئته الصحيحة . ويبدأ **بيرت هانسترا** فى فيلمه التسجيلى « **العالم المنافس** » (١٩٥٥) بشاشة مظلمة وصوت طنين ذبابة . وفجأة تظهر صورة على الشاشة .. لقطة قريبة لرجل يفتح عينيه ليعرف أن هناك ذبابة تقف على قمة أنفه . انها لطريقة أخاذة يبدأ بها الفيلم .

الوصل بحركة آلة التصوير

يمكن لآلة التصوير وهى تتقدم أو وهى تتراجع أن تركز على شخص أو موقف على الشاشة ، أو تعزله عما حوله .

الحالة الأولى

ان حركة آلة التصوير ، كما ذكرنا من قبل ، التى تسبق الجملة التى يقولها الممثل تؤكد تلك الجملة وتركز عليها ، أما اذا جاءت الحركة بعد نطق الجملة فانها تركز على رد فعل الممثل . واذا تقدمت آلة التصوير الى الأمام أثناء خطبة طويلة يلقيها البطل ، فاننا نحصل على احســـاس بالحميمية . أما اذا تراجعت آلة التصوير الى الوراء ، فسيقل التركيز على البطل ، وتزداد أهمية ما يحيط به أو نقص ما يحيط به .

الحالة الثانية

يمكن الجمع بين حركة الممثل والوصل الناتج عن حركة آلة التصوير ليزداد الوقع المرئى للمنظر . فمثلا ، تم تحدى شخص ما ، وفى اللقطة التالية مباشرة تتقدم آلة التصوير نحو مجموعة من الأشخاص . وأثناء اقترابنا يتحرك أحد الأشخاص جانبا فيكشف وراءه عن الشخص المتحدى . وتتوقف آلة التصوير لتصور هذا الشخص فى لقطة قريبة .

كما يمكن استخدام حركة متأخرة من آلة التصوير . فمثلا ، يبقى شخص فى المستوى الأمامى فى لقطة قريبة لعدة ثوان ، ثم يسير الى

المستوى الخلفى فى لقطة كاملة . ويتوقف ثم يستدير وتبدأ آلة التصوير فى التقدم الى الأمام بسرعة ، لتصوره مرة أخرى فى لقطة قريبة .

الحالة الثالثة

عندما نستخدم الوصل بآلة التصوير فغالبا ما تبدأ اللقطة وآلة التصوير فى وضع ثابت ، ومع تطور المشهد تتحرك آلة التصوير . ولكن اللقطة تنتهى وآلة التصوير ثابتة مرة أخرى .

وهناك تنويعة على هذه الطريقة نحصل عليها عندما تبدأ اللقطة وآلة التصوير تتحرك داخلها ، وعند انتهاء تلك الحركة نقطع الى تكوين ثابت يماثل ذلك الذى بدأت به اللقطة السابقة المتحركة . فمثلا ، يبدأ مشهد بلقطة قريبة لرجل يجلس على رأس مائدة طويلة . وتتراجع آلة التصوير على المائدة لتكشف عن صفين من الضيوف . وتتوقف آلة التصوير عند نهاية الحركة ، ثم نقطع الى لقطة قريبة للرجل كما شاهدناه فى بداية اللقطة السابقة . وتستفيد الأفلام الموسيقية من هذا الحل حيث تبدأ اللقطة ، على سبيل المثال ، بلقطة كاملة للبطلين الراقصين وآلة التصوير تتراجع الى الوراء مع الارتفاع الى أعلى . ثم تأخذ آلة التصوير فى الهبوط رأسيا (ليكون المنظر كله فى لقطة بعيدة) الى ارتفاع الراقصين ثم تتوقف . يتبع ذلك قطع الى لقطة كاملة على نفس المحور المرئى ، ثم تكرر الحركة كلها مرة أخرى .

الحالة الرابعة

يمكننا تكرار حركة التقدم والتقهقر مرتين أو ثلاثا أو أكثر بالتتابع . أما اذا كان هناك شخص واحد فى الصورة ، فان تأثير هذه الحركة يكون مقلقا ويلفت النظر اليها .

وفى الفيلم الايطالى « **أجوستينو** » (١٩٦٢) الذى أخرجه **ماورو بولونينى** ، الشخصية الرئيسية لصبى اسمه هو عنوان الفيلم ، ويشهد هذا الصبى فعلا جنسيا يقوم به اثنان من الأولاد خارج الشاشة . ويجئ هذا الكشف كصدمة كبيرة له . ويتم عرض المشهد مرئيا بسلسلة من تقدم آلة التصوير الى الأمام يتكرر ست أو سبع مرات . تتحرك آلة التصوير من لقطة متوسطة الى لقطة قريبة ، ثم تقطع فجأة لتعود للقطة متوسطة على نفس المحور المرئى تتقدم ببطء مرة أخرى الى لقطة قريبة . وهكذا .

وهناك استخدام مماثل لتكرار تحريك آلة التصوير الى الأمام فى فيلم **الان رينيه** « **العام الماضى فى مارينباد** » (١٩٦١) ، الا ان تأثير التعرض الزائد للضوء قد تم فى المعمل . تجرى الفتاة فى الفيلم من

غرفة الى تراس فسيح وتتوقف ، فاتحة ذراعيها فى مرح • وتتقدم آلة التصوير نحوها عدة مرات على التوالى من نفس الاتجاه ، مع اضافة فترة توقف ثابتة قبل كل مرة تتحرك فيها آلة التصوير •

وفى مثال آخر من الرؤية السينمائية للمخرج **لورانس أوليفييه** «**هاملت** (١٩٤٨) ، نرى الملك وشقيق أوفيليا يضعان خطة ضد هاملت • ويبدأ المشهد بلقطة متوسطة لهذين الشخصين • ثم تتحرك آلة التصوير الى الوراء والى أعلى حتى نراهما وقد صغر حجمهما أسفل منا • ويحدث قطع الى نقطة أخرى من نقط مثلث التصوير حول هذين الممثلين ، ونراهما فى لقطة متوسطة • وتتحرك آلة التصوير مرة أخرى الى الوراء والى أعلى • ويتبع ذلك قطع الى لقطة متوسطة عكسية لكلا الممثلين • وتثبت آلة التصوير لحظة ثم تبدأ ثانية فى التحرك الى الوراء والى أعلى • لقد تأكد لنا جو التآمر بهذه الطريقة •

الحالة الخامسة

يمكن لتكرار تحريك آلة التصوير الى الأمام نحو ممثل واحد ، أو الى الخلف ، أن تتقاطع على التوازى مع مناظر يتذكرها هذا الشخص تمثل عودة الى الماضى بدون وعى • واليكم جزءا من مثل هذا المشهد :

- تتحرك آلة التصوير الى الأمام نحو شاب يجلس موجها ظهره الى درابزين سطح الباخرة عابرة المحيطات • تتقدم آلة التصوير نحوه من لقطة كاملة الى لقطة متوسطة • قطع الى ••
- امرأة تفتح بابا وتواجه آلة التصوير • وتقول شيئا • انه منظر سبق أن شاهدناه فى الفيلم خلال مشهد سابق •
- تتقدم آلة التصوير من لقطة متوسطة الى لقطة قريبة للشاب الجالس • قطع الى ••
- الشاب فى لقطة كاملة يسير فى حديقة الى جوار الفتاة • يتحدثان معا •
- الشاب فى حجرة ، وظهره فى المستوى الأمامى الى اليسار متجه الى آلة التصوير • يتقدم نحوه رجل آخر على اليمين ، ويتوقف ليلفظ بعض كلمات قاسية •
- الشاب • تتقدم آلة التصوير من لقطة متوسطة الى لقطة قريبة • نحن على سطح الباخرة •
- تستدير الفتاة بعيدا عنا وتسير الى المستوى الخلفى •
- نحن فى حجرة الآن • تستدير الفتاة نحونا مرة أخرى وتقول بعض الجمل •
- الشاب على سطح الباخرة • تتقدم آلة التصوير من لقطة قريبة

الى لقطة قريبة جدا ، ثم تتوقف فى مواجهة الشاب لتسجل دمعة تسيل على خده •

لقد تم وصل كل هذه اللقطات على التوازى ، تحريك آلة التصوير المتكرر الى الأمام مع لقطات سبق استخدامها تمثل العودة الى الماضى •

ويأتى القطع بينما تكون آلة التصوير مازالت تتحرك ، فيما عدا عند النهاية • هنا سمحنا لآلة التصوير بأن تبطىء ثم تتوقف • والطريقة الموصوفة هنا تفيد فى التركيز على أحد الحدثين اللذين يحدثان فى وقت واحد • اليكم مثالا :

- رجل جالس فى المستوى الأمامى ، وظهره متجه نحونا • انه يقرأ كتابا • فتاة فى المستوى الخلفى تواجهنا ، تستدير وتتحرك الى المستوى الخلفى •
- لقطة عكسية • الرجل يقرأ الكتاب • تتحرك آلة التصوير تجاهه من لقطة كاملة الى لقطة قريبة • قطع أثناء حركة آلة التصوير •
- الفتاة تدخل اللقطة وتتوقف ، تستدير وتنظر خارج الشاشة ، ثم تستدير ناحية المستوى الخلفى وتخرج من خلال الباب •
- آلة التصوير تتقدم من لقطة متوسطة الى لقطة قريبة للرجل وهو مازال يقرأ كتابه • ان اللقطات المتكررة التى تتقدم نحو الرجل تؤكد أنه لا يدرك أن الفتاة تريد أن تتحدث اليه •

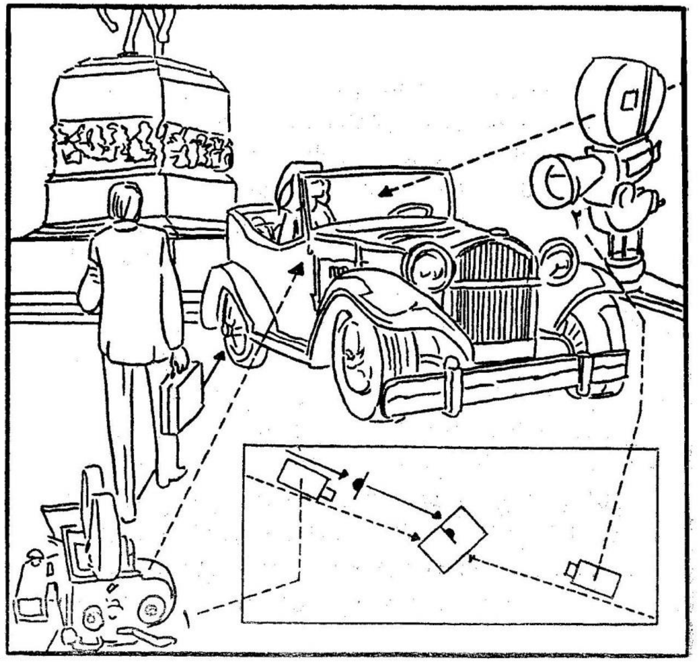
الحالة السادسة

يمكن تركيب حركتين تنتقل فيهما آلة التصوير الى الأمام وملتقطتين من وضعى تصوير عكسيين ، على التوازى (شكل ٤٨٤) •

رجل يسير تجاه سيارة حيث تنتظره فتاة بداخلها • ووضع التصوير الأول من وراء الرجل السائر ، وآلة التصوير تنتقل وراءه وهو يسير نحو السيارة • ووضع التصوير الثانى من وراء السيارة ، وتتقدم آلة التصوير منه الى السيارة بينما نرى الرجل فى المستوى الخلفى يسير نحونا • وتنتهى كلتا اللقطتين بلقطة قريبة للشخصين ، ومن الممكن تركيبهما معا على التوازى ، اما أثناء الحركة نحو الهدف الثابت (وهو الفتاة داخل السيارة) أو عندما يصبح وضعا التصوير ثابتين فى حد ذاتهما • ان التركيب المتوازى لحركتى آلة التصوير المتضادتين يساعد المنظر بعرض كله حيوية •

الحالة السابعة

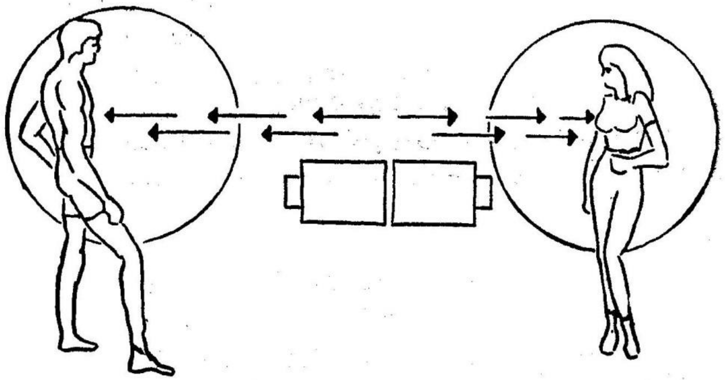
يمكن تطبيق تحريك آلة التصوير الى الأمام مع التركيب المتوازى على حالة شخصين منفردين ينظران الى أحدهما الآخر أو يتحدثان معا •



شكل ٤٨٤ حركتا تصوير متضادتان ، يتم تركيبهما على التوازى لتأكيد الموقف .

كما يمكن تغيير السرعة فى حركة التقدم الى الأمام ، وهذا سيغير بدوره التأثير العاطفى للمشهد . والفكرة هنا ألا نكتفى بعمل حركة تقدم واحدة نحو كل من الشخصين ، ثم نقطع بين اللقطتين فى تركيب متواز ، بل نعمل عدة حركات تقدم نحو كل منهما ، تنتهى كل حركة منها بلقطة أقرب من الممثل المنتظر عند نهاية كل منها . وتتداخل مسارات حركات آلة التصوير فى تقدمها قليلا ، بحيث ان المسافة التى غطتها آلة التصوير فى نهاية اللقطة نستخدمها مرة ثانية فى بداية اللقطة التى تليها ، وهكذا . (شكل ٤٨٥) .

وآخر لقطتين فى هذه المجموعة (لقطة لكل ممثل) تنهى المسار بأن تتوقف آلة التصوير أمام الممثل وتثبت أمامه قليلا .



شكل ٤٨٥ حركتا تصوير متداخلتان لكل ممثل على انفراد ، يتم تركيبهما على التوازى فيما بعد لجذب الانتباه الى كل من الممثلين .

الحالة الثامنة

ويمكننا الحصول على تنويعة أخرى لتحريك آلتين للتصوير مع التركيب المتوازى للقطات (حيث كل آلة تصوير تغطى ممثلا واحدا) اذا استخدمنا عكس الاتجاه عند نهاية المشهد . اليكم هذا المثال :

اللقطة ١ تنتقل آلة التصوير الى الأمام بسرعة نحو الممثل **أ** ، ثم تبطىء عندما تقترب منه ، **قطع الى** ..

اللقطة ٢ تنتقل آلة التصوير الى الأمام بنفس السرعة نحو الممثل **ب** ، ثم تبطىء .

اللقطة ٣ لقطة قريبة للممثل **أ** . تتراجع آلة التصوير بسرعة ، ثم تبطىء لتتوقف تماما فى لقطة كاملة .

هذا التغيير المفاجىء فى حركة آلة التصوير يقدم مثالا جديدا للوصل بين لقطات آلة التصوير المتحركة .

الحالة التاسعة

يمكن تركيب لقطتين ، تتحرك آلة التصوير فى كل منهما فى اتجاه متضاد ، نحو الممثلين فى احداهما ، ومبتعدة عن الممثل الآخر فى اللقطة الأخرى ، تركيبا متوازيا . وبهذه الطريقة يقل التركيز على أحد الممثلين ويزداد التركيز على الآخر مرئيا . فى هذه الحالة وكل الحالات السابقة يبقى الممثلان ثابتين بينما آلة التصوير هى التى تتحرك .

الحالة العاشرة

يمكننا أن نستخدم الجمع بين حركة آلة التصوير والحركة داخل

الصورة للتركيز على حدث مفاجىء غير متوقع او كارثة · اليكم مثالا حيث تسبق أدوات الوصل الكارثة :

- تنتقل آلة التصوير الى الأمام بسرعة ، نحو شخص يبدو مندهشا · شخص آخر يدخل اللقطة من اليمين ·
- تنتقل آلة التصوير الى الأمام بسرعة ، نحو شخص ثالث ·
- تنتقل آلة التصوير الى الوراء بسرعة ، مبتعدة عن مجموعة من الناس ·
- تنتقل آلة التصوير الى الأمام بسرعة ، نحو شخص ما · وعندما تقترب منه آلة التصوير يختفى تحتها ·
- عدة انفجارات متتالية تهز المكان ·

لاحظ تضاد اتجاه الحركة بين لقطة وأخرى · هذه الحركات قصيرة وسريعة ، بينما الانفجارات نفسها ، وهى الحصيلة ، تستمر لفترات أطول ·

والمثال الثانى يتعلق ببرود أفعـــال عدة ممثلين بالنســـبة لكارثة مفاجئة :

- انفجار نراه فى لقطة بعيدة ·
- لقطة قريبة لامرأة ، تدير رأسها الى اليسار ·
- لقطة قريبة لرجل ، يدير رأسه الى اليمين ·
- لقطة قريبة لرجل ، يبرز الى داخل الشاشة ، ناظرا الى اليمين ·
- لقطة قريبة لرجل ، انه يقترب قطريا من اليمين الى اليسار ·
- آثار الانفجار كما نراها فى لقطة بعيدة ·

هنا قام الممثلون بتأدية حركات الوصل ، وليست آلة التصوير · والاستدارة المفاجئة من أكثر الحركات الآدمية استخداما للوصل المرئى فى أحد المواقف · وعدة لقطات قريبة متتالية لشخص يدير رأسه يمكنها أن تركز على وصـــول شخص آخر · ويمكن لها أن تتداخل أو تكون متكررة · ويوضح شكل ٤٨٦ هذين الاحتمالين ·

وكل هــذه الحركات بطيئة · وفى حالة الاســتدارات المتداخلة overlapped turns يستدير كل من الرجال الثلاثة مقدار ثلث دائرة ، مع مراعاة الانسجام بين كل لقطة والأخرى ، ليتم الانتقال بينها بسلاسة عند تغيير الأشخاص ·

والاحتمـــال الآخر يقصر نفســه على الاســتدارات المتــكررة repetitive turns فى نفس المساحة من الشاشة وفى نفس الاتجاه · والمســارات المتضـــادة البطيئة أو الحركات الأفقية (بان) التى تغطى أشخاصا ثابتين أو أشياء ثابتة ، يمكن استخدامها للحصول على « جو » حميم ، أو لاثراء التمهيد للمهام التى سيقوم بها الأبطال · ولقد تمكن عدد

شكل ٤٨٦ الوصل بواسطة حركة الممثلين التى تسبق تقديم حدث مهم على الشاشة ·

من صانعى الأفلام من صقل هذه المعالجة وتحسينها ، نذكر من بينهم المخرج البريطانى **ج · لى تومبسون** الذى قدم نماذج رائعة من استخدام هذه التقنية فى أفلامه « **ملوك الشمس** » (١٩٦٣) و « **العودة من الرماد** » (١٩٦٥) و « **عين الشيطان** » (١٩٦٦) ·

هناك حالات تتحرك فيها الأحداث الرئيسية فى مسارات أفقية ، وعلى هذا ، فلن يحصل أى تطور مفاجىء على تركيز مرئى واضح يناسبه ، ما لم نقدم حركة رأسية مساعدة لابراز هذا الحدث المفاجىء · والمثال الآتى من فيلم **ديفيد لين** « **كوبرى على نهر كواى** » (١٩٥٧) يوضح هذه النقطة · فى المعركة التى سبقت نسف الكوبرى ، يموت شخصان رئيسيان فى القصة ، هما جويس وشيرز · واليكم جزءا من هذا المشهد :

اللقطة ١٠٥ لقطة كاملة لـ نيكولسون وجويس يكافحان بجوار السلك الموصل الى المفجر ·
جويس : « انك لم تفهم ! » ·
يزحفان تجاه المستوى الخلفى · (٢ ثانية و ٢٠ صورة) ·

اللقطة ١٠٦ لقطة متوسطة لـ ياى وشيرز وراء جذع الشجرة الساقطة · ينهض شيرز ويصيح تجاه اليمين خارج الشاشة :
شيرز : « اقتله ! اقتله ! » ·
ويمسك بسكين فى يده اليمنى · (٣ ثوان و ٢٢ صورة) ·

اللقطة ١٠٧ مثل اللقطة ١٠٥ · يكافح جويس لكى يصل الى المفجر فى المستوى الخلفى ، ويعوقه نيكولسون عن الوصول اليه بأن يتعلق بقدميه · (٤٧ صورة) ·

اللقطة ١٠٨ لقطة كاملة · شيرز واقف الى اليمين · ياى جاثم الى اليسار · شيرز يتخذ قرارا ويقفز فوق جذع الشجرة ويسقط الى اليسار · (٢ ثانية و ٣ صورة) ·

اللقطة ١٠٩ لقطة كاملة · الكوبرى فى المستوى الخلفى · فى المستوى الأمامى الى اليسار ، يقع شيرز ويبدأ فى الجرى الى اليمين · تتحرك آلة التصوير أفقيا معه ، ويخوض فى النهر · ويخرج من يمين الشاشة · نرى فى المستوى الخلفى أربعة جنود يابانيين يهبطون الضفة المقابلة من النهر ، قريبا من الكوبرى · (٤ ثوان و ٧ صور) ·

اللقطة ١١٠ لقطة متوسطة لـ شيرز يسبح عبر الشاشة الى اليمين · تتحرك آلة التصوير أفقيا معه · يصيح :
شيرز : « اقتله ! » ·
(٣ ثوان و ٢٣ صورة) ·

اللقطة ١١١ لقطة متوسطة لـ نيكولسون وجويس فى المستوى الأمامى · يزحفان ، ويكافحان للوصول الى اليمين · نرى فى المستوى الخلفى مجموعتين من الجنود اليابانيين يتقدمون · ويطلقون النيران · يصاب جويس ويسقط على ظهره ويتدحرج تجاه آلة التصوير · (٣ ثوان وصورة واحدة) ·

اللقطة ١١٢ لقطة قريبة · فتاة تايلاندية جميلة تهبط وهى تنظر ناحية اليمين · (٣٩ صورة) ·

اللقطة ١١٣ كما فى اللقطة ١١١ · نيكولسون يلف جويس ليجعل وجهه الى أعلى وهو على الأرض ويرى الدم على صدره · يدير نيكولسون رأسه الى المستوى الخلفى لينظر الى الجندى اليابانى · (٨ ثوان و ١٢ صورة) ·

لاحظ أن زحف نيكولسون وجويس وجرى شيرز وسباحته ، كلها حركات أفقية · وكاد موت جويس أن يمر دون تركيز عليه لولا اللقطة ١١٢ ، التى نرى فيها فتاة نفترض وجودها على التل الذى يطل على النهر ، نراها وهى تهبط · وهذه الحركة لا تضيف شيئا الى القصة ، الا أنها حركة قوية رأسية بعد الحادث المفاجىء غير المتوقع · ان حركتها هذه تلفت الانتباه الى موت جويس · لقد استخدم ديفيد لين هذه الحيلة مرة أخرى عندما أصيب شيرز · اليكم جزءا من ذلك المشهد :

اللقطة ١١٦ لقطة كاملة · نيكولسون واقف بجانب جسم جويس الساقط على الأرض · الجنود اليابانيون فى المستوى الخلفى ينظرون ناحية منتصف النهر · ويطلقون النيران · يستدير نيكولسون الى اليسار لينظر الى النهر · تتحرك آلة التصوير أفقيا لتظهر شيرز فى لقطة بعيدة وهو يسبح تجاهنا · (٣ ثوان و١٢ صورة) ·

اللقطة ١١٧ كما فى اللقطة ١١٠ · لقطة متوسطة لـ شيرز يسبح الى اليمين · (٣ ثوان و ١٠ صور) ·

اللقطة ١١٨ لقطة متوسطة لـ نيكولسون ملتقطة من زاوية منخفضة · ينظر بحذر تجاه اليسار · ويتقدم نحو آلة التصوير ثم يتوقف فى لقطة قريبة · (٣ ثوان و ٩ صور) ·

اللقطة ١١٩ لقطة كاملة لـ شيرز فى النهر · يقف ثم يخوض فيه نحونا · وفجأة يصاب ويسقط · (٤ ثوان و ٤ صور) ·

اللقطة ١٢٠ لقطة قريبة · فتاة تايلاندية جميلة أخرى تنهض لتدخل الشاشة وتنظر الى اليمين خارج الشاشة · (٣٣ صورة) ·

والحركة الرأسية (الى أعلى فى هذه الحالة) أضيفت هنا لتوجه الانتباه الى الحدث الذى سبقها · والحيلة الموصوفة بسيطة وفعالة ، عندما نحتاج لأداة وصل خلال أحداث أفقية مهيمنة ·

هذان المثالان يستخدمان الحركة داخل الشاشة ، الا أن الحركة الرأسية القوية من آلة التصوير تؤدى نفس الغرض · عندما تفزع طيور

الأدغال من صوت الطلقات وتنطلق فى طيرانها فجاة ، نراها تعبر الشاشة فى أسرابها التى تتحرك أفقيا ٠ ولكن آلة التصوير تتحرك رأسيا (تلت) فى منتصف اللقطة ، لتعرض ظلال الطيور وهى تعبر فوق أوراق النباتات فى الأدغال ٠

● الصورة المجمدة

بتقنية الصورة المجمدة **frozen frame** يتوقف الوقت عن الحركة على الشاشة ٠ وينتهى عدد من الأفلام بتجميد مفاجىء للصـــورة على الشاشة ٠ وبذا يعترض تدفق الحركة ٠ وبعض صانعى الأفلام الآخرين يستخدمون هذا التأثير لانهاء أحد المشاهد ٠٠ تتوقف الصورة ثم بعد لحظة تبدأ فى الاختفاء التدريجى ٠ وفى منتصف مشهد ما ، قد تتوقف نهاية احدى لقطاته لتركيز الانتباه على حقيقة ما أو على شخصية ما ٠ كما أن لقطات الزوم التى تتحرك الى الأمام قد يتجمد بعضها عند نهاية الزوم للحصول على تأثير رائع ٠

أما اللقطة المنفردة فيمكنها أن تتجمد عند أية صورة ، مرة واحدة أو عدة مرات ٠ لقد أوقف **بوب فوس** فى فيلمه « **تشــاريتى الحلوة** » (١٩٦٨) ، تدفق الحركة لكى يركز على رد فعل شخص ما ، أو يستخدمه عدة مرات خلال رقصة موسيقية ، لكى يوقف مؤقتا الايقاع المرح الملىء بالحيوية ٠

كما استخدم أيضا تغيير الألوان عند الصورة المجمدة ٠ ويتغير اللون الطبيعى أو العادى باستخدام مرشحات ملونة معينة أثناء الطبع ٠

ويمكننا أن نلحظ تقنية سابقة لهذا فى فيلم **ستانلى دونن** « **وجه ضاحك** » (١٩٥٦) ، حين حدث خلال أحد الاستعراضات الموسيقية ، أن تجمدت صورة وجه **أودرى هيبورن** ، التى كانت تعرض أزياء مختلفة خلال الاستعراض ، على الشاشة وتغير لونها عدة مرات قبل أن ننتقل الى اللقطة التالية ٠

ويلزمنا أن نلجأ الى الحكم السليم عند تقرير كم يلزمنا من الوقت لتجميد صورة ما على الشاشة ٠

ويمكن للصوت أن يتوقف أو أن يبطىء أو تزداد سرعته أثناء توقف الحركة ليكون على النقيض من روح المشهد ، أو ليكون على انســجام معه ٠

● وختاما

ان أغلب مظاهر قواعد اللغة السينمائية التى تمت مناقشتها فى الفصول السابقة ، لا تســتنفد بطبيعة الحال كل احتمالات التعبير فى السينما ٠ ولكنها ، الى جانب المظاهر الجمالية البحتة ، شملت محاولة لتقديم نوع من البنيان الأساسى لتقديم الأفكار والأحاسيس فى السينما ٠

وكما فى كل الأشكال الفنية ، وبالمثل فى الشكل السينمائى ، فان أفضل طريقة لكى تنمى تقنيتك وتوسعها ، هى أن تدرس أساتذة هذه الوسيلة للتعبير وأن تفحص أعمالهم ٠ والطريق الأكثر وضوحا لتنفيذ هذا هو أن ترى أكثر ما يمكن من أفلامهم ٠ ولكن الطريقة المربحة فى فحص أى فيلم هى أن تمرر النسخة فى جهاز رؤية ، وتحلل المشاهد التى أثارت اهتمامك ، وأن تدون كيف تم وصل لقطاتها وتجميعها معا ٠ ومن المؤكد أنك ستجد عندئذ أن الأفلام والمشاهد التى أثارت اهتمامك ، ستكشف لك عن أسرارها وتلهمك فى صنعك للأفلام فى المستقبل ٠